Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 16 (728) ЧЕТВЕРГ, 26 МАРТА 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

О. АФАНАСЬЕВА — «Бежин луг». Н. ЛЕБЕДЕВ — Руководство к действию. Против формализма и натурализма. Инж. Г. ИРСКИЙ — Звуковая кинопроекция в США. А. ЯХОНТОВ — «Насекомые». Г. ПОЛЯНОВСКИЙ — Музыка в фильме. Ф. КАРЕН — Искусство и ремесленничество.

На приеме делегации Советской Грузии в Кремле 19 марта 1936 года. Заслуженная артистка Ната Вачнадзе выступает перед руководителями партии и правительства с производственными обязательствами от имени грузинских киноработников. На снимке (слева направо): товарищи Молотов, Ворошилов, Сталин, Орджоникидзе, Микоян, Каганович.
Фото Н. Петрова.

* * *

В связи с 15-летней годовщиной социалистической советской Республики Грузии, Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР наградил передовых рабочих и работниц, колхозников и колхозниц, инженеров и агрономов, представителей трудовой интеллигенции, партийно-советских работников, командиров и красноармейцев воинских частей ССР Грузии орденами.

Среди награжденных: орденом Ленина — Табидзе Галактион Васильевич — народный поэт Грузии.

Орденом Трудового красного знамени награждены: поэты Паоло Яшвили и Машашвили, Хорава — народный артист Грузии, Васадзе — художественный руководитель театра им. Руставели, писатель Джавахишвили, Вачнадзе Наталия Георгиевна — заслуженная артистка СССР, Чавчавадзе — заслуженная артистка СССР Грузии.

Орденом «Знака почета» награждены: художники Тандзе и Ахвледиани, Николадзе — народный скульптор Грузии, Гоциридзе — народный артист Грузии.

* * *

О НАГРАЖДЕНИИ УКРАИНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО КИЕВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

За выдающиеся успехи в деле развития украинской театральной культуры, народных песен и танцев наградить Украинский Государственный Киевский театра оперы и балета орденом Ленина.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР М. КАЛИНИН.

И. о. Секретаря Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР И. УНШЛИХТ.

Москва, Кремль, 23 марта 1936 года.

* * *

О НАГРАЖДЕНИИ РАБОТНИКОВ КИЕВСКОЙ УКРАИНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ОПЕРЫ И РАБОТНИКОВ УКРАИНСКОГО АНСАМБЛЯ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

За выдающиеся заслуги в деле развития украинского оперного искусства, украинской музыки, песен и танцев — наградить

Орденом Трудового Красного Знамени:

1. Хвылю Андрея Ананьевича — начальника Управления искусств при СНК УССР.
2. Литвиненко-Вольгемут Марию Ивановну — народную артистку УССР.
3. Донца Михаила Ивановича — народного артиста УССР.
4. Паторжинского Ивана Сергеевича — заслуженного артиста УССР.

Орденом «Знак почета».

1. Петрусенко Оксану Андреевну — артистку Киевской государственной оперы.
2. Иорша Владимира Яковлевича — заслуженного артиста УССР, дирижера Киевской государственной оперы.
3. Пазовского Ария Моисеевича — народного артиста УССР, дирижера Киевской государственной оперы.
4. Городовенко Нестора Феофановича — заслуженного артиста УССР, руководителя государственного ансамбля «Думка».
5. Верховинца Василия Николаевича — руководителя женского хорового ансамбля.
6. Менэина Владимира Даниловича — заслуженного артиста УССР, режиссера Киевской государственной оперы.
7. Соболя Александра Михайловича — солиста балета Киевской государственной оперы.
8. Яновского Ивана Ивановича — директора Киевской государственной оперы.
9. Михайлова Николая Николаевича — руководителя капеллы бандуристов.
10. Лапицкого Иосифа Михайловича — заслуженного артиста республики, режиссера Киевской государственной оперы.
11. Курочка-Армашевского Ивана Григорьевича — художника Киевской государственной оперы.
12. Тарианова Николая Михайловича — хормейстера Киевской государственной оперы.
13. Скобелеву Евдокию Васильевну — художницу-костюмершу Киевской государственной оперы.
14. Хазина Льва Осиповича — солиста оркестра Киевской государственной оперы.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР М. КАЛИНИН.

И. о. Секретаря Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР И. УНШЛИХТ.

Москва, Кремль, 23 марта 1936 года.

* * *

О НАГРАЖДЕНИИ НАРОДНОГО АРТИСТА РЕСПУБЛИКИ ГНАТА ЮРЫ

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

За крупные заслуги в деле развития украинского драматического театра и в ознаменование пятнадцатилетия украинского драматического театра имени Франко — наградить руководителя театра, народного артиста республики Гната Юру Орденом Трудового Красного Знамени.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР М. КАЛИНИН.

И. о. Секретаря Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР И. УНШЛИХТ.

Москва, Кремль, 23 марта 1936 года.

* * *

Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановил: в целях создания наиболее благоприятных условий для работы Киевского театра оперы и балета утвердить к постройке в 1936 году жилой дом для артистов театра стоимостью в 3 млн. рублей и отпустить 700 тыс. р. на капитальный ремонт здания Киевской оперы.

СНК СССР постановил также выдать денежную премию участникам гастролей в Москве Украинской Государственной оперы и балета, капеллы «Думка», женского хорового ансамбля, капеллы бандуристов и ансамбля украинского народного танца — в размере двухмесячного оклада.

ЗАРЯДКА НА ВСЮ ЖИЗНЬ

Беседа с заслуженной артисткой республики Наталией Георгиевной Вачнадзе.

Я получила зарядку на всю жизнь и, если бы была вторая жизнь, то и на нее у меня хватило бы полученной бодрости.

Я видела близко дорогих вождей, которые тепло и просто с нами говорили.

Каждый из нас, наполненный любовью к своим вождям, выходил и говорил перед ними о том, как он будет работать лучше и больше.

Очень ответственно давать обещание руководству партии и правительства. И не потому, что с человека будут спрашивать то, что он обещал, а потому, что каждое сказанное здесь слово как бы записано на совести.

Я обещала работать лучше, помочь нашим киноактерам стать в ряды лучших актеров СССР. Я хорошо понимаю, что каждый актер кино, повышая свою работу, улучшает и повышает качество работы своей студии в целом: я уверена, что успеха мы добьемся, что студия Госкинпрома Грузии выйдет на одно из первых мест в Союзе, потому что о нас много работится Лаврентий Павлович Берия, помогая своими советами и конкретно руководя нашими работами.

Вот эти слова я говорила 19 марта на приеме в Кремле.

Я проработала в кинематографии 13 лет, сыграла 15 главных ролей. Но сегодня мне кажется, что я заново начинаю работать. И будущее рисуется мне, как замечательная светлая жизнь, полная радостного труда.

Скоро наша делегация возвращается в Грузию. И каждый из нас уносит в своем сердце большую любовь к нашим дорогим руководителям и родному ИОСИФУ ВИССАРИОНОВИЧУ СТАЛИНУ.

ПИСЬМО НАГРАЖДЕННЫХ

Дни, когда мы узнали о награждении нас орденами «Знак почета», — самые светлые, самые радостные дни нашей жизни.

Мы гордимся тем, что выросли в рядах советских художников — участников героических будней нашей великой родины.

Высокая награда мобилизует нас на дальнейшее плодотворное служение социалистической действительности.

Да здравствует коммунистическая партия большевиков!

Да здравствует правительство Советского Союза!

Да здравствует наш родной Сталин!

Одесситы: киноактеры ВУКФ, директор студии Ефимов, главный...

Ялта, 17 марта 1936 года.

„Мы из Кронштадта“ В СЕВАСТОПОЛЕ

Как мы сообщали в прошлом номере, в Севастополь выезжали авторы фильма «Мы из Кронштадта» — режиссер Е. Дзиган, сценарист Вс. Вишневский и оператор Наумов. Там состоялись общественные просмотры картины. В обсуждении приняли участие командиры, политработники и краснофлотцы Черноморского флота. Приводим в сокращенном виде их выступления на диспуте, состоявшемся в Севастополе, в дни пребывания там авторов картины.

*

Тов. МУСТАФИН

Зам. начальника Политуправления Черноморского флота

Картина «Мы из Кронштадта» — высокохудожественное произведение искусства. Мы полностью удовлетворены этим фильмом и выражаем благодарность его творцам — писателю Вишневскому и режиссеру Дзигану. Я восхищен работой постановщиков и работой оператора Наумова-Стража.

Фильм «Мы из Кронштадта» замечателен тем, что он воспитывает, учит людей, как надо любить родину. Он показывает молодежи, как надо бороться и побеждать врагов, и если потребуется — и умереть за родину. Фильм зовет на подвиги, на большие дела.

*

Тов. БУРЫЙ

Краснофлотец подводного плавания

Фильм «Мы из Кронштадта» произвел на меня исключительно сильное впечатление. Мне особенно запомнились два момента: поведение во время боя «пскковского» белогвардейца — труса и предателя, и образ раненого красногвардейца, который, напрягая последние силы, полает за товарищами в окоп для того, чтобы продолжать драться с врагом.

В этих эпизодах, на контрасте, прекрасно показан героизм пролетарского бойца. На примерах матросов Бесприозванного и Бушуева мы, молодые бойцы, будем учиться.

Тов. АНТИПОВ.

Секретарь парткомиссии Черноморского флота.

В картине «Мы из Кронштадта» очень хорошо показана неразрывная связь флота с рабочим классом. В образе комиссара Мартынова ярко видна руководящая и организующая роль партии.

В фильме ряд замечательных моментов. Он прекрасно передает характер тех боев, которые пролетариат вел на Волге, на Каме и на подступах к Петрограду. Борьба революционных моряков за власть советов прекрасно передана в картине.

*

Тов. КАЗАНОВ

Командир флота

Я сам участник обороны Ленинграда. Я участвовал в отряде, когда брали Ямбург, участвовал и в обороне Красной горки от Юденича.

Фильм «Мы из Кронштадта» всколыхнул во мне старые воспоминания. Картину нужно показать всем краснофлотцам, рабочим и колхозникам. Она сыграет огромную роль в политическом воспитании наших бойцов и всей трудящейся молодежи. Неудивительно, что фильм «Мы из Кронштадта» ставится рядом с «Чапаевым». Это новый шедевр советской кинематографии.

*

Тов. НОВИКОВ

Краснофлотец соединения катеров.

Картина «Мы из Кронштадта» оставляет неизгладимое впечатление. В ней очень много кадров, которые мне лично напоминают сцены из «Чапаева». Незабываем образ большевика-комиссара. Когда смотришь на него, то веришь, что за таким человеком пойдет масса бойцов.

*

Тов. КАСАТКИН

Командир флота.

Герой картины Артем Балашов заканчивает последний эпизод словами: «А ну, кто еще хочет Петроград?». Он пришел к этому через большой путь колебания. И только под умелым руководством комиссара Мартынова сумел из «клешника» превратиться в настоящего героя. Через образ комиссара Мартынова в этом, глубоко волнующем фильме правдиво показана работа большевистской партии в период гражданской войны.

Картина «Мы из Кронштадта» имеет огромное воспитательное значение для нас всех и в особенности для молодых краснофлотцев.

БОЛЬШАЯ ПОБЕДА

Командующий Черноморским флотом флагман II ранга тов. И. Кожанов прислал на имя тт. Шумяцкого и Бабицкого телеграмму.

«Фильм «Мы из Кронштадта» — большая победа советской кинематографии и вы правы, что на героических традициях великих дней борьбы за Советы будут воспитываться массы. Замечательные, я бы сказал, исключительные по своей правдивости эпизоды картины незабываемы: «Мы из Кронштадта» учит большевистской верности своей родине, мужеству и отваге. Черноморский флот, принимавший участие в создании этого фильма, всегда готов притти на помощь работникам большого советского искусства, которое пусть другими, чем мы, средствами работает для укрепления обороны советских рубежей.

От имени бойцов-черноморцев горячо благодарю за подарок.

Командующий флотом, флагман флота II ранга ИВ. КОЖАНОВ».

ВСТРЕЧА МАСТЕРОВ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА С МОСКОВСКИМИ РАБОТНИКАМИ ИСКУССТВ

На встрече присутствовали тт. СТАЛИН, МОЛОТОВ, ВОРОШИЛОВ, КАЛИНИН и другие руководители партии и правительства

22 марта вечером в Большом Кремлевском Дворце состоялась организованная Всесоюзным Комитетом по делам искусств при СНК СССР встреча мастеров украинского искусства, показавших в Москве в течение декады образцы украинского музыкального творчества и танца, с московскими работниками искусств.

Во встрече приняли участие руководители и солисты украинского Государственного Академического театра оперы и балета, артисты капеллы «Думка», капеллы бандуристов, ансамбля украинского народного танца, женского хорового ансамбля, наиболее выдающиеся артисты московских театров, драматурги, композиторы, киноработники, художники, архитекторы.

На встречу украинских и московских работников искусств специально приехала также группа украинских писателей, в том числе тт. Тычина, Микитенко, Корнейчук и др.

На встрече присутствовали товарищи Сталин, Молотов, Ворошилов, Орджоникидзе, Каганович, Калинин, Микоян, Куйбышев, Любченко, Хрущев, Межлаук, Хатаевич, Буданный, Керженцев, члены правительства и руководящие партийные и советские работники.

Встреча была исключительно теплой. Собравшиеся встретили руководителей партии и правительства восторженной овацией, криками «ура Сталину!», «да здравствует великий Сталин!», «да здравствуют т. Молотов, т. Ворошилов!». Долго не смолкали бурные аплодисменты и приветственные возгласы.

Вечер открылся вступительным словом председателя Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. П. М. Керженцева.

В речах, произнесенных представителями украинского искусства — народной артисткой республики М. И. Литвиненко-Вольгемут и солисткой Украинского Государственного Академического театра оперы и балета О. А. Петрусенко, были выражены радость и глубокая благодарность за теплое отношение, которое работники украинского искусства встретили в Москве.

С приветственными речами от имени московских работников искусств выступили народные артисты республики М. М. Блюменталь-Тамарина и Л. М. Леонидов.

После выступления начальника Управления по делам искусств при СНК УССР тов. А. А. Хвыля, яркую речь произнес председатель СНК УССР тов. П. П. Любченко, который рассказал, как Советская Украина, наряду с достижениями на хозяйственном фронте добилась огромных успехов и на фронте украинской культуры.

С заключительной речью от имени Центрального Комитета ВКП(б) и Совнаркома Союза ССР выступил встреченный бурной овацией народный комиссар обороны маршал Советского Союза К. Е. Ворошилов.

В его речи были выражена похвала мастерам украинского искусства и надежда, что при общем подъеме всего социалистического хозяйства и культуры Украины расцветет еще больше замечательное творчество украинского народа.

Речь тов. Ворошилова сопровождалась бурными, продолжительными аплодисментами.

После выступлений состоялся концерт, в котором приняли участие капеллы «Думка» и бандуристов, женский хоровой ансамбль, ансамбль украинского народного танца, солисты Украинского театра — Литвиненко-Вольгемут, Паторжинский, Петрусенко, Частий, московские артисты — Барсова, Максакова, Рейзен, Лемешинская и Царман, Васильева и Гусев и Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски Союза ССР, исполнивший, в частности, ряд украинских народных песен и плясок.

Встреча продолжалась несколько часов. Товарищ Сталин, руководители партии и правительства тепло беседовали с украинскими артистами, писателями, исполнителями народных танцев.

„Бежин луг“

△

Группа режиссера С. Эйзенштейна, работавшая над картиной «Бежин луг», начала в этом году большой ряд простоев из-за болезни режиссера. Но то, что он сделал в первых эпизодах, позволяет сделать некоторые выводы. Организация труда в группе может послужить прекрасным примером для других с'емочных коллективов.

Почти всегда, когда с'емочные группы начинают выполнять и перевыполнять план, это означает, что они снимают по две смены подряд, не спят чуть ли не неделями, а потом, измученные, несколько дней отдыхают. Таким «героизмом» нечего гордиться, оно свидетельствует всего лишь о неумении людей правильно организовать свое время и труд.

Стахановцы нашей промышленности добились своих высоких показателей, работая те же восемь часов. Многие же наши с'емочные группы считают себя «стахановцами», если они работают по описанному выше методу. Когда же плановый отдел заносит в сводку, что за одну декаду работы группа Эйзенштейна выполнила почти половину месячного плана, то это означает нечто иное. В павильоне, где идет с'емка «Бежина луга», не горит свет днем и ночью, режиссер к концу с'емки не спит, сидя на стуле. Все идет нормальным рабочим порядком, и никто из группы не может сказать, что он переутомлен непосильной работой. Чем же это достигнуто?

Правильная организация работы началась еще в подготовительном периоде. Заказы давались совершенно четкие и точные, причем группа настаивала на том, чтобы во всех возможных случаях декорации не строились, а собирались. Благодаря точности заказов техническая база выполняла их в срок, без тех страшных задержек, на которые обычно жалуются другие группы.

Единственная большая декорация — «перловка» — почти вся сборная. Она очень быстро собирается и разбирается. Декорации «сельсовет» и «кулацкий» тоже сборные и могут быть поставлены в павильоне в течение одного дня. Это позволяет всесторонне использовать площадь павильонов.

Сценарий А. Ржешевского, написанный с большим знанием кинематографического производства, позволял максимально использовать летнюю натуру, снимая не только днем, но и ночью. Дождливое лето 1935 года у многих картин сорвало с'емочные планы, летние же с'емки «Бежина луга» были закончены полностью. Этому помогло также исключительное умение оператора Э. Тиссэ пользоваться каждым солнечным лучом. Пользуясь целой системой зеркал, он даже в бледные дни освещал участников с'емки яркими лучами солнца.

С другой стороны комбинирование натурных и павильонных с'емок так, чтобы в павильон, где строится декорация под натуру, можно было перенести большинство синхронных сцен, — значительно помогло сократить об'ем натурных с'емок.

С'емка сцен в ржаном поле, начиная от убийства Степка и кончая финалом картины, десятки раз перебрасывается с настоящей натуры на натуру, сделанную в павильоне. Так, например, сторожевая вышка и Степок на ней снимались на натуре, а падение раненого Степка с вышки будет сниматься в павильоне. Последующий разговор отца с сыном и проход смертельно раненого мальчика — в павильоне, а сцена тревоги — на натуре. При этом удалось достичь полного совпадения кадров, снятых в поле, с кадрами, снятыми на фабрике, — по свету, по фактуре, по фону и т. д.

Для успешной и четкой работы группы необходима полная и точная монтажно-техническая ведомость — основной элемент генплана. К сожалению, многие группы относятся к составлению этой ведомости, как к ненужной бюрократической описке.

▽

В группе Эйзенштейна монтажно-техническая ведомость уделяется большое внимание. Каждый участник группы знает монтажно-техническую ведомость каждого об'екта, к ней прилагаются разработки и зарисовки режиссера, схема света, составленная оператором, ассистентские карточки. В ведомость вкладывается кусок сценария, относящийся к данному об'екту, причем кадры в нем следуют друг за другом не в том порядке, в каком они идут в сценарии и в каком будут монтироваться, а в том порядке, в каком они будут сниматься.

Минусом в работе, сокращающим с'емочное время, являются репетиции перед самой с'емкой у аппарата, тогда как лучше это делать во внес'емочное время.

Для группы «Бежин луг» характерны оперативность, точное выполнение и даже перевыполнение декадного плана. Так, например, когда шли с'емки в березняке возле фабрики, то группе был дан весь свет фабрики на восемь дней. Однако группа освободила общий свет уже через четыре дня. Для этого сначала были сгруппированы и отсняты все общие планы, и таким образом освобожден свет. Обычно, когда в группах идут ночные с'емки, то на утро измученные ассистенты и администраторы не могут уехать с фабрики, так как должны подготовиться к следующим с'емкам. Этого в группе Эйзенштейна нет. Два ассистента, два помрежа, два администратора в две смены несут круглосуточные дежурства на фабрике.

Между ассистентами разделены обязанности, но каждый ассистент знает, что делает другой, и когда один из них дежурит на с'емках, то он может заменить обоих. На ассистентов возложена вся подготовительная творческая работа. Они ведут переговоры с композитором о музыкальном сценарии, предварительно планируют кадры, устанавливают точки с'емки; репетируют групповки, и когда Эйзенштейн во время работы перелезывает это по-своему, они видят свои ошибки и учатся на этом.

Кроме членов группы на с'емках «Бежина луга» всегда присутствуют три практиканта из ВГИК — студенты-дипломники режиссерского факультета Филиппов, Маслов и Павленко. Все они — отличники. Эйзенштейн сам отобрал их на 22 студентов факультета. Они вступили в группу еще в подготовительном периоде и принимают активное участие в работе. По заданию Эйзенштейна, они делали анализ литературного сценария, принимали большое участие в подборе типажа и актеров, и на с'емках каждый из них имеет определенные обязанности. Филиппов ведет творческий дневник и занимается черновой подборкой монтажного материала. Павленко по указанию режиссера подготовляет декорации и реквизит. Маслов следит за фоном и вторым планом декораций. Во время с'емки они постоянно задают вопросы режиссеру и получают обстоятельные и подробные ответы. Все практиканты утверждают, что работа с Эйзенштейном дала им чрезвычайно много для понимания сути режиссерской работы.

Интересно отметить, что С. Эйзенштейн и Э. Тиссэ приезжают на с'емку обычно за полчаса, иногда — за час, и тем не менее с'емки начинаются в точно назначенное время. Это показывает, насколько четко работает вся группа. На с'емках «Бежина луга» не слышно криков, нет излишней суеты.

После каждой с'емки группа собирается на пятиминутные летучки, на которых Эйзенштейн характеризует законченный день, дежурный ассистент докладывает план следующего дня.

В организации работы оператора интересно отметить строгую последовательность в с'емке общих, средних и крупных планов. На каждой с'емке Тиссэ снимает сначала все общие, затем средние и крупные планы. Известно, сколько полезного времени отнимает перестановка осветительной аппаратуры с общих планов на средние, опять на общие и т. д. Характерна для Тиссэ и тщательная подготовка рабочего места. У него имеются восемь пар обыкновенных ящиков разного размера, которые заменяют партикабли для актеров. Несколько фанерных щитков, с вырезанными отверстиями разной величины и формы он использует для затемнения или отбрасывания световых бликов на нужное место кадра. Для этой же цели служат листы фанеры, выкрашенные в белый или черный цвет.

В заключение хочется отметить необычайную творческую слаженность и понимание в группе. На с'емках кажется, что оператор и режиссер почти не разговаривают друг с другом — так совпадают их творческие устремления и стиль работы. Далеко не лишним и не случайным гостем на с'емках является кинодраматург Ржешевский, который не только принимает участие в с'емочных работах, но и просматривает с режиссером куски, обсуждая каждый эпизод. Это настоящее творческое сотрудничество.

Опыт производственной работы группы Эйзенштейна должен быть учтен и использован с'емочными группами Мосфильма и других студий.

О. АФАНАСЬЕВА.

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА и НАТУРАЛИЗМА

РУКОВОДСТВО К ДЕЙСТВИЮ

Статьи «Правды» против формализма, натурализма и левацкого уродства в искусстве и развернувшаяся в связи со статьями дискуссия поставили перед кинематографистами, а указание на то или иное упущение также и перед ВГИК большие и ответственные задачи — пересмотреть в свете указаний партии методы обучения и воспитания творческих кадров.

Речь идет не только о том, чтобы преподаватели и студенты ВГИК осмыслили и усвоили принципиальное значение статей «Правды», но и о том, чтобы кафедры, секция научных работников и весь институт в целом тщательно пересмотрели в свете указаний «Правды» свои учебные планы, программы, практические и дипломные задания.

Нужно признать, что на ряде кафедр, в первую очередь специальных, формализм и всякого рода загибы имеют место.

В чрезвычайно интересной в отдельных своих частях ценной как первый опыт построения теории кинорежиссуры) программе С. М. Эйзенштейна встречаются положения, совершенно неприемлемые для марксистской науки. В этом курсе можно обнаружить механическую попытку выведения законов построения художественных произведений из законов прологического мышления первобытных народов и т. д.

Ясно, что такого рода программа требует самого внимательного пересмотра и исправления ее кафедрой.

В другой программе В. Волькенштейна — курс драматургии — внимание акцентировано на технологических вопросах драмы, что создает опасность формалистического подхода со стороны учащихся к изучению конкретных произведений драматургии.

Элементы формализма (вельфлиновского толка) можно встретить и в программе Н. М. Тарабукина по истории пространственных искусств. Подвергнув на дискуссии в институте жесткой критике свои формалистические ошибки времен Пролеткульта и Лефа, тов. Тарабукин сделал только часть дела. Нужно продолжить работу по пересмотру позднейших ошибок, которые дают себя знать в его педагогической практике.

С ошибками формалистического характера мы встречаемся также в курсе Кулешова. Институту предстоит еще немалая работа по их исправлению. Задача облегчается тем, что тов. Кулешов осознал свои ошибки, искренно хочет перестроиться и охотно принимает всякое товарищеское указание на то или иное упущение также и перед ВГИК большие и ответственные задачи — пересмотреть в свете указаний партии методы обучения и воспитания творческих кадров.

Подлежат пересмотру также и программы по другим специальным дисциплинам — по кинодраматургии (В. К. Туркина), по спецвидам фильмов (Л. М. Сухаревского и А. Н. Тягая), по истории кинохроники (Г. М. Болтянского) и т. д. В этих программах мы имеем дело не столько с формалистическими ошибками (хотя отдельные элементы формализма в них также можно найти), сколько с болезнями эмпиризма, с невысоким теоретическим уровнем, с недостаточно глубокой разработкой дисциплины.

Этими недостатками страдают почти все специальные дисциплины. Неразработанность кинематографических наук (при большой дифференцированности и разнообразии их) и недостаток научно-педагогических сил чрезвычайно усложняют создание подлинно научных программ и курсов по основным кинодисциплинам.

Но это не означает, что трудности снимают или хотя бы уменьшают ответственность руководства кафедр и ВГИК в целом за качество программ и курсов. Никакой «скидки на бедность» не может и не должно быть.

Не менее важно также улучшить руководство кафедр преддипломных и дипломных работ. Первый выпуск дипломников показал, что ВГИК нет оснований для тревоги — ни законченных формалистов, ни принципиальных сторонников натурализма среди выпускников не оказалось, но отдельные элементы того и другого встречаются далеко нередко.

В дипломной работе режиссера Заргарьяна (фрагменты по повести Гроссмана «Глюкауф») эпизод сноса землянок в старом рабочем поселке смонтирован «методами» Вертова времен «Человека с киноаппаратом». Вместо реалистического показа интереснейшего эпизода истории одного из городов Донбасса режиссер дал формалистическое крошево кадров.

В практической работе студента Иванова (группа Эйзенштейна), снимавшего фрагменты из «Пиковой дамы», кадр нарочито построен так, что Герман оказался вертикально разрезанным пополам. Никакого обоснования в защиту такого построения кадра Иванов привести не может.

В других работах встречаются элементы грубого натурализма. В хорошем сценарии Помещикова «Богатая невеста» излишне натуралистически подаены отдельные любовные сцены. В дипломном сценарии Бондина «Весна благословенная» дается натуралистическое изображение вейсманизма и т. п.

Особо необходима большая воспитательная работа со слушателями академических групп, — людей, в большинстве своем пришедших в институт со стажем практической работы, имеющих зачастую в прошлом немалый груз своих ошибочных увлечений. Таковы, например, товарищи: Андриевский, в прошлом автор формалистической книги «Построение тонфильма» и не менее формалистического фильма «Гибель сенсации», тов. Бархударьян, в прошлой режиссерской практике которого немало элементов грубейшего натурализма (т)ократного показа припадка эпилепсии в фильме «Злой дух» и т. п.), и др.

Дело чести института помочь этим товарищам нажить свои ошибочные установки, воспитать из них художников подлинно реалистического искусства.

В свете этих больших и сложных задач было бы глубочайшим заблуждением думать, что реализация указаний «Правды» применительно к институту сводится к кампанейскому пересмотру наиболее неблагополучных программ. Двухдневная дискуссия (5 и 11 марта), проведенная кафедрой общего киноведения совместно с творческим клубом, — лишь начало. Она страдала, в первую очередь, недостаточной конкретностью.

За дискуссией должна последовать глубокая и всесторонняя проработка всех поднятых «Правдой» вопросов применительно к специфике каждого участка научно-педагогической работы. К этой работе институт сейчас и приступает.

Указания «Правды» должны стать руководством в повседневной учебной и научной работе ВГИК. Они должны помочь институту перейти на следующую, высшую ступень своей работы, помочь в борьбе за создание новых мастеров великого искусства социализма.

НИК. ЛЕБЕДЕВ.

БОЛЬШИЕ ДНИ

Работники театра переживают большие дни, которые станут вехами на пути развития театрального искусства, будут долго питать творчество и определять пути нашего театрального искусства.

С трибуны в Театре сатиры, переполненного работающей молодежью и любимыми мастерами-актерами, и режиссерами, и народными и заслуженными артистами, выступают режиссеры, представляющие театральных художников, с именем которых связаны целые школы и направления, которые известны не только театру, не только миллионам зрителей СССР, но зачастую и всему миру.

Свой большой практический опыт, свои творческие формулировки приносит мастера театра, пытаясь проверить свой путь в свете статей «Правды», осветивших советских художников всех родов оружия.

«Единственный метод, дающий простор для творчества, это — метод философии марксизма. Все другие философские системы ограничивают возможности художника, — заявляет народный артист республики А. Я. Таиров. — Формализм и натурализм — это остатки капитализма в сознании художника. По мере того, как я сбрасывал с себя груз формализма, я чувствую себя все легче, все радостнее».

И когда слушаешь, вместе с притаившимся дыханием переполненным залом, искренюю, блестящую по мысли изложения речь мастера, подвергающего яростному и тщательному анализу путь своего театра, то веришь этой ответственнейшей, обязывающей декларации.

И Михоэлс, и Захава, и Наталия Сац, и Пашенная, и Дикий, и С. Радлов, и ряд других, в определении того, что такое формализм и натурализм, независимо от полноты этих своих определений, обнаруживают, что они поняли то главное, что заключалось в статьях «Правды»: проявление формализма и натурализма в искусстве — результат наличия в сознании художника пережитков капитализма, ведущих в наших условиях к разрыву формы и содержания, результат отсутствия у художника глубокого понимания современной действительности.

Тов. Гусс (театр МОСПС) считает причиной, порождающей формализм и натурализм, слабый драматургический материал, который дается актеру. Вопрос, конечно, несомненно шире и, разумеется, не в одних недостатках драматургии здесь дело. Тут упреками по адресу одних только драматургов нельзя отделываться. Здесь нужна более конкретная критика путей своего театра, анализ его постановок.

И совершенно правильно поступил А. Я. Таиров, подробно разобравший пути своего театра и вскрывший таким образом корни и эволюцию формалистических тенденций Камерного театра, чего, к сожалению, не сделали представители театра МОСПС в отношении своих натуралистических тенденций — ни тов. Любимов-Ланской, больше говоривший о других режиссерах и их ошибках, нежели о своих собственных, ни тов. Гусс.

Ряд выступавших пытался серьезнейшие проблемы, стоящие перед художниками театра, свести лишь к тому, что некоторые театры отошли от эстетических заветов своих основоположников. Особенно это относится к выступлению Б. Захавы (театр им. Вахтангова) и не в меньшей степени к выступлению тов. Пашенной (Малый театр). Наряду с этим тов. Захава сделал ряд верных замечаний. Творческая неповторимость художника и художественного коллектива, — говорит он, — приходит в результате простоты, связи с жизнью и народным творчеством».

В этом смысле высказывался и тов. Амаглобели (Малый театр), говоря о том, что формализм — это механическое нарицывание произведению искусства готовой формы. Формализм, по выражению тов. Михоэлса (Гос. Евр. театр), обедняет искусство. Тов. Михоэлс, к сожалению, не проиллюстрировал это верное положение на анализе работ своего театра, ограничившись большей частью общими оценками отдельных спектаклей, а иногда и целых групп спектаклей, «сетом». Заявление тов. Михоэлса о том, что начало формализма — это актерский штамп, несомненно сужает проблему, точно так же как и ссылка на схематичность нашей драматургии, ибо общеизвестно, что высокая классическая драматургия в ряде театров не спасала от формалистических извращений — «Доходное место» в театре Вахтангова, «Гамлет» в театре [illegible], ряд спектаклей в театре [illegible] и т. п. Высококачественная драматургия [illegible] формалистическую интерпретацию, [illegible] не столько в драматургии, сколько в формалистических извращениях самих театров. Совершенно правильно ставит вопрос А. Я. Таиров, заявляя, что формализм — это наследие западноевропейской буржуазной культуры, подчеркивая, что для Камерного театра как-раз и характерно в первое десятилетие его существования абсолютное отсутствие в репертуаре русских пьес. Для характеристики эволюции театра в последнее время тов. Таиров указывает на то, что, начиная с 1930 года, из 13 постановок Камерный театр дал девять на советские темы.

Первые три дня дискуссии художников театра (а она далеко еще не закончена) уже дали очень большой материал. Однако, если не считать небольших исключений, мало еще у выступавших конкретного анализа своих собственных ошибок.

Характерно, что некоторые мастера театра становятся сразу вполне конкретными, когда речь идет об ошибках «соседа». Это, к примеру, относится к выступлению тов. Захавы. Лишь только речь зашла о работе Охлопкова, как у тов. Захавы нашлись для анализа вполне точные сцены, куски из «Аристократов», чего, к сожалению, тов. Захава не сделал по отношению к театру им. Вахтангова. Между тем тов. Охлопков и сам в достаточной мере подверг конкретной критике свою работу.

Нынешняя театральная дискуссия является важным этапом на пути движения нашего театра вперед к социалистическому реализму. Это звучало в ряде выступлений мастеров сцены, и особенно ярко у А. Таирова и Михоэлса.

Нет сомнения в том, что дискуссия не останется без влияния и на мастеров нашего кино, ибо в театре формалистические и натуралистические уклоны выступают с наибольшей рельефностью и дают огромный материал для ряда обобщений и выводов, которые могут быть использованы не одними только работниками театра.

Б.

МЕНЬШЕ САМОУСПОКОЕННОСТИ, БОЛЬШЕ КОНТРОЛЯ

Строительство Казанской пленочной фабрики — это большая и скверная история. Началась она еще в 1932 г.! Вспоминать эту историю никто не хочет, а когда приходится, — то лишь за тем, чтобы перевалить вину «с больной головы на здоровую». Строительство длится уже 3—3½ года, но и по сей день, как это ни странно, в ФОКХТ не хотят признать, что трест повинен в этом безобразии.

С самого начала трест не проявил бдительности, не установил должного контроля за ходом строительства. Потребовалось целых полтора года на то, чтобы в ФОКХТ убедились, что Татстройтрест срывает строительство...

Результаты слепого доверия и бесконтрольности со стороны ФОКХТ, конечно, сказались. До начала 1936 г. общий перерасход по строительству Казанской пленочной фабрики составил... 5 миллионов рублей. К этому надо еще добавить полное игнорирование сроков строительства и низкое качество выполненных работ.

Теперь ФОКХТ и, в частности, его проектный отдел, за строительство не тревожится. «Работу ведет Союзкинопромстрой. Все будет налажено, обеспечено. Никаких срывов больше не будет»...

Такая самоуспокоенность грозит привести к новым затяжкам и прорывам. Мы считаем, что этому важному строительству, к тому же недопустимо затянувшемуся, и ГУКФ и ФОКХТ должны повседневно уделять самое пристальное внимание.

Уже сейчас ясно, что ассигнованные на строительство на первый квартал этого года 4 млн. руб. не будут освоены. Это признают и в ФОКХТ (тов. Коон.). Стройка потеряла два месяца, пока получила часть фондируемых материалов, а деньги отпущены были стройке только 27 февраля. Такими основными материалами, как железо, кирпич, цемент и др., строительство пока обеспечено лишь на 60 процентов.

Строительные работы должны и могут быть развернуты во-всю, но для этого необходимо немедленно обеспечить стройку и материалами, и средствами, и — что самое главное — правильным руководством и контролем.

В проектном отделе ФОКХТ подтверждают, что уже сделанные работы имеют крупные недочеты (плохая отделка, зимой здание промерзает, скверная кладка и т. д.). Спокойно говорят о том, что, когда фабрика будет выстроена, придется сразу же приступить к ее... ремонту. Вместо, спокойной констатации недочетов, необходимо немедленно, еще до окончания стройки, сделать все возможное, чтобы на новой фабрике можно было начинать работы не с ремонта, а с организации производства отличной пленки.

Подготовка коллоксилиновой группы фабрики запоздала на 5—6 месяцев, ЦЭС — на 8—9 месяцев и т. д. Это обязывает так форсировать строительство в 1936 году, чтобы не только выдержать намеченные сроки, но их перекрыть, максимально механизируя работы и способствуя развитию стахановского движения на стройке.

Начальнику работ т. Штуккерту и главному инженеру т. Аникиту необходимо организовать свою работу так, чтобы не повторились безобразия 1935—36 гг. Эти товарищи представляли на стройке интересы ФОКХТ, когда работы вел Татстройтрест. Теперь ничто не мешает контроль с их стороны был тогда плох.

Сейчас тт. Штуккерт и Аникит представительствуют уже не от ФОКХТ, а от ...подрядчика — Кинопромстрой. Тем более основания у ФОКХТ усилить свой контроль за стройкой.

Особое внимание должно быть уделено сейчас пересмотру старых смет и проектных мощностей. Необходимо мобилизовать все силы на выявление скрытых мощностей.

Небезынтересно отметить, что пересмотр запроектированной мощности Желатинового завода (в Казань) позволяет увеличить мощность этого завода на 50 проц. при дополнительной затрате одного млн. рублей. Нет никаких сомнений в том, что пересмотр запроектированной мощности Казанской пленочной фабрики тоже даст положительный результат.

Главное, меньше самоуспокоенности, больше повседневного контроля за строительством со стороны ГУКФ и ФОКХТ.

П. ВОЛЫНСКИЙ

НАЧАЛО ПЕРЕСТРОЙКИ

Примерно месяц назад в студии Межрабпомфильм состоялось отчетно-перевыборное заседание творческой секции. Режиссеры, операторы, творческие работники признали работу бюро неудовлетворительной. Это собрание послужило началом оживления. Сравнительно за короткий промежуток времени творческая секция разобрала и обсудила ряд насущнейших вопросов, связанных со статьями «Правды» о формализме и натурализме.

Прежде всего следует отметить заседание творческой секции, посвященное разбору картины режиссера Я. Протазанова «О странностях любви». В этом обсуждении приняли участие ведущие режиссеры студии тт. Пудовкин, Эггерт, Экк, Шнейдеров, секретарь парткома Назаров, секретарь комитета ВЛКСМ Лукин и др. Такого делового заседания на Межрабпомфильм давно не было. Режиссеры критически рассмотрели картину, указали Я. Протазанову на многие ошибки. Приводя статьи «Правды», режиссеры требовали резкого повышения качества художественной продукции Межрабпомфильм.

В одном из последующих заседаний была рассмотрена картина «Борцы». Разбор прошел очень активно. Режиссеру указали на необходимость сократить материал, относящийся к характеристике одного из персонажей фильма — Клебербуша, отметили некоторые элементы натурализма в музыке и т. д. Режиссер картины И. Вангенгейм признал, что такие обсуждения чрезвычайно помогают творческим работникам.

Наиболее активным надо признать обсуждение картины «Соловей-Соловушко» режиссера Н. Экка. Оно продолжалось несколько дней. Такой серьезный подход к картине понятен — она является первым советским цветным звуковым фильмом. Творческие работники нашли в фильме эпизоды, сделанные натуралистически. Их предложено изъять. Режиссер Н. Экк согласился с этим требованием. Некоторые эпизоды изъяты, картина, несомненно, выиграла.

Очень полезным оказался и профессиональный разбор картины «Восстание камней» режиссера И. Терентьева. Творческие работники сочли нужным значительно переработать картину, в частности — более четко показать образ большевика Коврова.

Статьи «Правды» глубоко всколыхнули творческих работников. Режиссеры считают себя обязанными тщательно обсуждать не только уже готовые фильмы, но и внимательно следить за работой группы в процессе с'емок.

Однако рано еще говорить о том, что творческая секция Межрабпомфильм сделала все, что от нее ждет общественность. Не все дискуссии происходят на высоком принципиальном уровне. Разбор картины и отдельных кадров должен быть более профессиональным.

Творческая секция должна также тщательно разобрать и обсудить картину «Месяц май», которая содержит в себе переплетение элементов формализма и натурализма. Полезно было бы также обсудить фильм «Кража зрения», который был забракован. Надо вплотную подойти к музыкальному оформлению. Ведь до сих пор творческая секция только мельком при обсуждении картины «О странностях любви» затронула музыку.

В ближайшее время надо всерьез рассмотреть сценарный портфель Межрабпомфильм. Начав с обсуждения всего сценарного плана, надо перейти к детальному разбору отдельных сценариев. Этим можно будет избежать появления в картинах гнилых тенденций формализма или натурализма. Все эти задачи по силам творческой секции Межрабпомфильм. Об этом свидетельствует растущая активность творческих работников.

А. М.

С БРАКОМ ПЛЕНКИ СВЫКЛИСЬ

(Письмо из Ленинграда)

При полной загрузке Ленинградская копировальная фабрика перерабатывает в сутки около 120 тыс. метров позитивной пленки производства фабрики № 6 (Шостка) и имеет все основания достаточно четко ставить вопрос о ее качестве.

Коснемся сначала дефектов хронических, характерных почти для всей продукции фабрики № 6. Надо прямо сказать, что склонность к желтизне в процессе обработки, наличие большого количества перфорационной пыли, дефекты и деформация перфорации, наличие большого количества склеек — все эти дефекты молчаливо узаконены ФОКХТ. О них уже перестали не только писать, но и говорить, а когда «беспокойные люди» пытаются снова поднять эти вопросы, то начинаются обычные ссылки на качество сырья, оборудования и пр. «объективные» причины.

Помимо того, руководство ФОКХТ убеждено в возможности исправления желтизны путем соответствующей обработки при массовой печати. Не вдаваясь сейчас в обсуждение такой возможности, следует отметить, что наличие ее не может узаконить выпуск фабрикой некондиционной продукции. Это не нуждается в особых доказательствах!

Сейчас во всяком случае получилось так, что по пленке выдерживаются лишь технические нормы чувствительности, контраста, вуали и температуры плавления (только они и отмечаются в паспортах). Остальные же дефекты и недостатки отделки в расчет совершенно не принимаются, считаются лишь «досадными недоразумениями».

Совсем недавно некоторые работники ФОКХТ уверяли, что в 1936 году советская позитивная пленка не будет уступать по качеству пленке «Гевер». Прошли январь, февраль, но вместо обещанных улучшений наша копировальная фабрика задыхается от пленочного брака, от таких дефектов пленки, которые были для нее характерны еще два года назад и по праву считались «хроническими болезнями».

Позорно, что в январе и феврале 1936 года с фабрики № 6 выпускалась пленка, украшенная безобразными белыми полосами, запараллеными склейками и всевозможными механическими повреждениями. И уж совсем невероятно, что вновь появились случаи, и притом частые, подклейки в один ролик кусков пленки с различной чувствительностью.

За 1935 год Ленинградская копировальная фабрика забраковала 995.000 метров пленки. Это составляет около 500 копий полнометражных картин. Пятисот копий лишился советский зритель только по одной Ленинградской копировальной фабрике. Январь 1936 года уже дал 42 тыс. метров пленочного брака. Мало того, что бракуется колоссальный метраж пленки, нужно учесть и потери копировальных фабрик, которые создаются в результате перепечатки забракованных кусков, простоев проявочных автоматов из-за обрывов пленки, частых остановок машин на чистку, так как эмульсия до сих пор упорно отслаивается по краям пленки и засоряет машины, потери на бесконечное количество проб условий печати и проявки, вызванных нестандартностью пленки.

А разве можно согласиться с тем, что негативы продолжают грязниться пленочной пылью? Чистый негатив, пропущенный 2—3 раза в копираппарате, вместе с позитивной пленкой фабрики № 6 перенимает значительное количество перфорационной пыли, и зритель видит на экране кадры, испещренные блестками.

В текущем году копировальные фабрики переходят на полную автоматизацию проявки, ликвидируют ручную обработку позитива. У них есть все возможности работать хорошо. Нельзя допустить, чтобы эта возможность была сорвана из-за плохой работы пленочных фабрик.

Техн. дир. ф-ки А. ТИМОФЕЕВ.

Элеонора Поуэль в фильме «МЕЛ ОДИЯ БРОДВЕЯ».

Звуковая кинопроекция в США

Американский кинематограф оснащен мощной техникой, сочетающей в себе все новейшие достижения в области свето- и звукотехники.

У американского кино нам нужно учиться не только тому, как снимать сюжет и записывать звук для фильма, но и умению доносить заснятое до зрителя.

Большинство американских кинотеатров располагает колоссальными полотнищами для экранов, технически устроенными так, что площадь экрана можно по мере надобности видоизменять от нормального в 60—75 квадратных метров до 200 кв. метров. В некоторых кино это делается с помощью резервных проекторов, а в более совершенных, как напр. «Радио-Сити», изменение величины экрана производится по ходу проекции посредством системы объективов у проектора. Создается исключительной силы эффект, когда вдруг во время проекции изображение увеличивается в несколько раз.

Все кинотеатры комбинируют кинопроекцию с диапозитивной проекцией. Это также создает прекрасную иллюзию. Представьте себе, что на всем экранном полотнище проецируется цветной диапозитив, а в центре, площадью меньшей, демонстрируется фильм!

Экраны имеют прекрасную освещенность, свет ложит ровно, кадр не качается. Ни желтых, ни синих пятен, ни «радуг» на экране американские кинотеатры не знают.

Что касается звуковой части проекции, то здесь удалось достигнуть столь многого, что вряд ли возможно описать все это в одной статье. Ограничусь сообщением лишь некоторых данных.

Новейшая стационарная звуковоспроизводящая киноаппаратура свободно пропускает широкий диапазон звуковых частот, составляющий предел в среднем от 40 до 10000 периодов в секунду. Это позволяет создать вполне естественное звучание так как прекрасно передаются высокие и низкие тона. За экраном обычно устанавливается несколько громкоговорителей с таким расчетом, чтобы одна группа громкоговорителей передавала низкие тона (40—250 периодов в секунду), а другая группа — высокие тона до 12000 периодов в секунду. Существующий недостаток у высокочастотных громкоговорителей создавать большую направленность звука устранен применением специальных типов громкоговорителей с секционированным или особой формы рупором.

Вся новейшая усилительная аппаратура сконструирована на антиглюмовых лампах, что избавляет звукопередачу от неприятных шумов.

На установках последних моделей отсутствует так называемый фотокаскад (первичный усилитель фототоков), и это делает установку наиболее удобной в эксплоатации и менее сложной при монтаже. Усилители имеют большой запас мощности, что также способствует неискаженному воспроизведению звука.

Чтобы акустика зрительного зала не изменялась от количества зрителей, лучшие кинотеатры Нью-Йорка («Радио-Сити», «Рокси» и др.) оборудованы специальными креслами.

★

Срок службы фильмопозитива значителен. В среднем он составляет 1200—1300 показов. Американские техники считают, что способ увлажнения позитива с помощью увлажняющей жидкости себя уже пережил. В тех театрах, где имеется воздушно-охлаптельная система, позитивная пленка увлажняется холодным воздухом, при этом каждая часть фильма находится в отдельной секции, через которую циркулирует охлажденный воздух.

Существует несколько оригинальных и интересных способов чистки фильма, уменьшения влияний паразитов на нем при проецировании и противопожарных мероприятий. Наиболее интересный способ, могущий принести не малую пользу и у нас, применяется лабораторией «Фильмо-Третизор». В переводе это означает «фильмолечитель». Сущность способа заключается в том, что на кинопроекторе между верхней кассетой и фильмовым каналом помещается дополнительная приставка в виде коробки, через которую проходит фильм. Специальный механизм с помощью особой жидкости чистит пленку и заполняет этой же жидкостью каналы царапин на эмульсии. В результате при проецировании царапины почти исчезают и кроме того увеличивается освещенность изображения. В случае возгорания пленки этот же прибор автоматически включает специальное устройство, которое посредством жидкости сбивает пламя. Мне самому приходилось присутствовать при испытании этого прибора, показавшего прекрасные качества.

★

Несколько слов о киномеханике.

Мои представления об американском киномеханике, как о специалисте с достаточными знаниями в области техники звуковой кинопроекции, были опровергнуты фактами. Здесь механик выполняет несколько несложных операций, но делает их весьма тщательно и с большим умением. Киномеханик, или как он называется здесь — оператор, должен уметь чистить и заряжать пленкой проектор, наблюдать за экраном, периодически сменить угли в фонаре, уметь включать и выключать звуковую аппаратуру и знать несколько противопожарных правил. Если вы пожелаете узнать у этого оператора, какой мощности у него в аппаратной усилитель; какие употребляются на установке громкоговорители; каковы характеристики усилительных ламп и некоторые другие элементарные вещи, он только разведет руками и скажет, что ничего этого не знает и что со всеми такими «сложными» вопросами обращайтесь-де к мистеру такому-то. А мистер «такой-то» есть никто иной, как инженер-инспектор фирмы, у которой данный театр арендует звуковую аппаратуру. Ларчик открывается просто. Все кинотеатры арендуют звуковую часть кинопроекционной установки у фирм производящих эта аппаратуру («РСА» и «Вестен-Электрик»). По договору фирма несет ответственность за качество этой аппаратуры и ведет наблюдение за ней через своего инженера-инспектора. Механику категорически запрещено прикасаться к усилительному устройству и другим деталям звуковоспроизводящей цепи. Если что случится, механик включает резервную аппаратуру и по телефону вызывает инженера. Такая система превратила американского киномеханика в весьма узкого «специалиста» очень плохо разбирающегося в элементарнейших вещах своей специальности. Но он ничего сделать не может, ибо договор между театром и фирмой фактически лишает его возможности повышать свою квалификацию, сведя его роль к мелкому техническому обслуживанию. А вместе с тем механик подвергается ежегодно жесткой проверке. Экзамен очень строгий в основном — по противопожарной технике. Строгость экзамена диктуется большой безработицей среди киномехаников.

★

Огромные результаты достигнуты в США в конструировании звуковой передвижной аппаратуры. В настоящее время звуковая передвижка на нормальную 35-миллиметровую пленку окончательно вытеснена 16-миллиметровой передвижкой. Звуковые узкопленочные проекторы здесь настолько совершенны, что не только не уступают 35-ти миллиметровым передвижкам, но в некоторых случаях стоят даже выше. Столь успешному развитию звуковой узкопленочной кинематографии во многом способствует большое техническое совершенство современной узкой пленки. Достаточно указать на то, что последние образцы 16-миллиметровых пленок пропускают звук без заметного искажения до 7000—8000 периодов в секунду. Основные поставщики звуковых узкопленочных проекторов фирмы «Белл-Хоуэлл», «РСА» и «Виктор» вступили в решительный бой за захват рынка. Фирма «Белл-Хоуэлл» выпустила узкопленочный проектор, способный обслужить аудиторию в 1500 человек. Этот проектор имеет проекционную лампу мощностью в 1000 ватт и усилитель для двух проекторов мощностью в 25 ватт. Проектор имеет специальный канал для увлажнения пленки. Этот проектор, расположенный на расстоянии 30 метров от экрана, обеспечивает нормальную освещенность экрана шириной в 4 метра. Проекция и звуковоспроизведение настолько совершенны, что подчас трудно отличить качество их от подобной аппаратуры, установленной в первоклассном кинотеатре.

Опасным конкурентом для «Белл-Хоуэлла» является фирма «Виктор». Эта фирма выпустила звуковой узкопленочный проектор намного проще по конструкции, дешевле и главное — этот аппарат питается от сети переменного и постоянного токов без применения специального конвертора (преобразователя) в последнем случае. Это огромное преимущество аппарата «Виктор» дало возможность фирме завоевать рынок. «Белл-Хоуэлл», «РСА» и другие фирмы продолжают лихорадочную работу в своих лабораториях, чтобы нанести «Виктору» контрудар и удивить мир новыми техническими достижениями в этой области.

Узкопленочник проник в школу, в быт, в клубы, им пользуются для рекламы. Узкопленочник используется в церквах, как «наглядное пособие». Узкопленочник применяется и для агитационных целей.

Только профессиональные кинотеатры «уцелели» от «нашествий узкопленочника». Но можно не сомневаться, в том, что узкопленочник пробьет себе дорогу и здесь.

Инж. Г. Л. ИРСКИЙ.

«Цирк». Реж. Г. Александров, гл. оператор В. Нильсен. П-во Мосфильм. НА СНИМКЕ: артистка Е. Мельникова в роли Ранчки и арт. МХАТ'а А. Комиссаров в роли Скамейкина. Фото Б. Рогаткина.

О ТЕАТРЕ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Г. Л. РОШАЛЬ

Засл. арт. республики

КУЛЬТУРА МАСС

Театр народного творчества — замечательное зрелище большого искусства народов СССР — глубоко меня взволновал.

Замечательный театр, который мог быть создан только на основе огромного роста культуры широких народных масс. Первый в мире театр, где не существует грани между сценой и зрительным залом, между актерами и зрителями, где актер через некоторое время — зритель и где зритель в любую минуту может оказаться актером.

Очевидно, через некоторое время мы увидим не только показ самодеятельности на сцене этого театра, но и весь зрительный зал будет втягиваться в спектакль. Это будет самодеятельной импровизацией и самодеятельным действием. Не только театр зрелищ, но театр максимальной активности всех собравшихся на спектакль. И в этом залог будущих огромных праздничных и карнавальных программ.

К сожалению, советская кинематография еще не научилась в достаточной степени использовать в своей творческой практике такой богатейший источник, как народное творчество. Но советская кинематография больше, чем какая-либо другая кинематография на земном шаре, опирается на творческую поддержку самых широких масс.

Разве матросы Черноморского флота, которые в штормовую погоду разыгрывали сцены десанта для фильма «Мы из Кронштадта» не были «самодеятельными» участниками создании великолепного кинематографического зрелища? Мы знаем немало таких примеров, и мне кажется не за горами то время, когда целые фильмы, замечательные фильмы, будут создаваться самодеятельными коллективами.

Об этом свидетельствует большая культура, под знаком которой прошли первые выступления Театра народного творчества.

Амо Бек-Назаров

Народный артист Армении

ТАЛАНТЫ ИЗ НАРОДА

Создание Театра народного творчества — большое событие в жизни советского искусства, в жизни нашей страны. Трудно рассказать о том огромном впечатлении, которое произвела на меня первая программа театра. Скажу прямо, что парад участников, которым начинается вечер, меня растрогал. Это было поистине волнующее и незабываемое зрелище.

Сотни людей, среди которых были юноши и старики, девушки и пожилые работницы, шли по зрительному залу под звуки оркестров. Шли посланцы знаменательного народа нашей великой родины. В эту минуту не могла не притти мысль о том, что еще каких-нибудь 20 лет назад в царской России гибли незамеченными десятки тысяч талантливых людей.

О первой программе Театра народного творчества можно говорить много. Все в ней интересно и волнующе. Наиболее яркое впечатление произвел на меня мощный речевой ансамбль красноармейцев. С каким чувством, с каким умением исполняли они стихи. Замечательно передали они атаку красных бойцов. Это выступление особенно взволновало меня еще потому, что я готовлюсь к постановке фильма о гражданской войне. К своей работе я привлеку людей из народа, лучших представителей самодеятельного искусства.

С большим художественным тактом т. Филиппов исполнил акцентрический танец. В замечательном ритме он показал работу полотера, сапожника, дворника.

Хочется отметить превосходный детский танцовальный ансамбль клуба «Красные текстильщики». Мальчик, исполняющий роль рыбака, — одаренный ребенок. Как достойно и непринужденно держат себя дети на сцене.

В первой программе участвует и представительница Армении, работница московской промартели им. Шаумяна Елена Григорьян. Она исполнила тюркскую народную песенку под аккомпанимент тары. Поет Е. Григорьян с большим вкусом. Ее исполнение насыщено непосредственностью, свойственной представителям самодеятельного искусства.

Мне кажется, что многим и многим актерам надо учиться у Театра народного творчества. Это относится и к кинематографистам. Вот где источники подлинного реалистического искусства. В нем нет и не может быть никаких формалистических изысков. Новый театр должен сыграть крупную роль в борьбе за простоту, ясность, за подлинный реализм, которым должно быть насыщено каждое произведение искусства, каждое произведение советской кинематографии.

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НА ЭКРАНЕ

ПОДАРОК ТЕАТРУ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Союзкинохроника выпустила специальное киноприветствие в честь открытия Театра народного творчества (режиссер И. Посельский). С экрана украинская хоровая капелла завода им. Петровского приветствует первый в мире театр самодеятельного искусства. Рабочие и работницы исполняют украинские народные песни.

Новые кадры. Школьники Армении декламируют и пляшут. Играют на народных инструментах марийцы. Пляшут и поют туркмены. Танцуют башкиры. Плавно проплывают в танце женщины советского Узбекистана. Играет самодеятельный оркестр немцев Поволжья. Поет красноармейский ансамбль одной из воинских частей Украины. Лихо пляшут Аня Гуляева и Шариков — участники лондонского фестиваля самодеятельности.

Этот замечательный парад самодеятельного искусства народов всего Советского союза — подарок кинохроники.

„Мы из Кронштадта"

МУЗЫКА В ФИЛЬМЕ

Просмотрев этот замечательный фильм, ловишь себя на необычном ощущении полной гармонии всех выразительных средств, которыми пользовались сценарист и режиссер. Композитору М. Крюкову несомненно трудно будет сделать симфоническую сюиту из музыки к фильму. И это — не недочет музыки, а следствие органического сцепления ее с сюжетом, с действием. Музыка в фильме появляется редко, только если она вызвана необходимостью, подготовлена, внутренне обусловлена, рождена ситуацией.

Как хорошо выливается похоронный марш из шума прибоя. Любимый, прочувствованный всем залом образ комиссара Мартынова — симфоничен в чисто музыкальном значении этого слова. Логика внутреннего развития его мыслей и поступков близка логике мотивного развития, хотя бы, например, в волевых бетховенских симфониях. Образа его в фильме не подкреплен музыкой, но этого и не нужно: короткие реплики, отдельные шумовые, звуковые лейтмотивы исчерпывающе рисуют старого большевика, вся линия поведения которого обусловлена огромной любовью к тем людям, которых он ведет в бой, на смерть — за новую жизнь, за право на нее.

Поэтому музыка, не сопровождающая его при жизни, звучит грозно и с непередаваемой болью, когда волны плещутся о камни, стерегущие тело бойца и человека.

Необычен похоронный марш. В музыке этого эпизода все время чувствуется шум моря, грозная, но преодолимая сила его. Не рыдающие звуки, не стенанья слышатся в нем, а простая и глубокая боль утраты, только что пережитая матросом Балашовым.

Из музыки похоронной вновь рождается рокот волн, как бы выражающий уже созревшее решение матроса, ставшего большевиком, — осуществить дерзостную задачу, помочь кронштадтцам найти дорогу для десанта.

Когда мы говорим о том, что при жизни Мартынова не слышно было музыки, мы мыслили ее в симфоническом звучании. Но была музыка иная: сигналы труб, барабанный бой, духовой оркестр, аккорд гитары — все это музыка, прекрасно отвечающая напряженности действия.

Не забыть аккорда — стона обиваемой ударом ноги гитары, плеска от удара ее о волну. Можно сказать, что и тут, в этих элементарных звуках, есть глубоко эмоциональное и музыкальное начало.

Во время атаки играет «духовой оркестр» в кавычках, ибо он музыкально неодушевлен и никак не ассоциируется со звучанием «нормального оркестра». Но в этом-то и соль музыкального эпизода. Зритель — слушатель, вначале воспринимающий вопль отчаянно воющих оцинковок и растерзанных медных инструментов, сейчас же забывает о несоответствии такого «марша» победным фанфарам. Выбивающийся из сил трубач, воодушевляющий медным истошным ревом своего любого инструмента бойцов, это — музыкальный эпизод, стоящий десятка партитурных листов с условными чувствами и безразличным равнодушием. Таким образом музыка Крюкова выполняет драматургическую функцию ярко и в сущности своей оправданно.

Усилиями творческого коллектива музыка в фильме заняла должное место. Она не иллюстрирует, а «вытекает органично из содержания, из общей концепции картины. В этом ее основное достоинство, в этом удача композитора.

ГЕОРГИЙ ПОЛЯНОВСКИЙ.

ФИЛЬМ УЧИТ БОРОТЬСЯ И ПОБЕЖДАТЬ

Кронштадтские моряки победно зашагали по экранам страны. Сотни тысяч зрителей полюбили седого комиссара, подпольщика Артема Балашова, ставшего из бунтаря революционером, полюбили кухаркиного сына Валентина и маленького юнгу, оражавшегося плечом к плечу со взрослыми.

В кинотеатры ходят коллективно целыми заводами и цехами. За первые дни демонстрации фильма в Москве картину «Мы из Кронштадта» видели рабочие заводов «Динамо» им. Кирова, «Шарикоподшипника» им. Кагановича, «Красного пролетария», им. Владимира Ильича и многих других предприятий.

23 марта в Художественном кинотеатре картину коллективно смотрели рабочие, служащие и инженеры завода «Авиоприбор». После сеанса зрители очень тепло приветствовали присутствовавших в кинотеатре актеров Зайчикова, Бушуева и Ивакина. Обсуждение открыл режиссер Донской.

Первое слово взяла домашняя хозяйка Черкасова. Она коротко сформулировала свои впечатления.

— Этот фильм, — сказала она, — учит, как надо бороться и побеждать. Он воодушевляет на великие подвиги. Он напоминает нам о возможной опасности.

Инженер Людмирский назвал фильм «Мы из Кронштадта» прекрасным героическим произведением, мобилизующим массы на защиту советских границ. Он только усомнился, нужно ли было показывать, что матросы, придя на помощь Петроградскому полку, сжигают белых, бросающих оружие. Он имел ввиду кадры, где матросы со штыками на перевес теснят белых к тому самому месту, откуда были сброшены их товарищи.

Людмирскому возразили школьник Бусаев и инженер «Авиоприбора» Немировской. В этой сцене показано, что рабочий класс не мстит людям, которых силой заставили воевать против революции. В этом выражается пролетарский гуманизм. Одно дело офицеры и генералы, пойманные с оружием в руках, другое — рабочие и крестьяне.

О партийности картины, о глубоком художественном раскрытии организаторской и ведущей роли партии говорил начальник политотдела мясо-молочного совхоза им. Розы Люксембург тов. Муличин.

До поздней ночи затянулось обсуждение картины. Оно свидетельствует, насколько выросли требования и вкусы зрителя. Выступавшие тщательно разбирали все детали картины. Студентка педагогического техникума Симонова посвятила свое выступление единственному женскому образу в фильме. Она находит в игре артистки Есиповой правильное изображение сурового и тяжелого времени периода гражданской войны. С большой теплотой отзывались зрители о работе оператора Н. Наумова.

Собравшиеся решили отправить приветственную телеграмму группе, снявшей картину «Мы из Кронштадта». Отмечена также инициатива Художественного кинотеатра, организующего такие обсуждения.

А. М.

175 КОПИЙ

25 марта — первый день демонстрации фильма «Мы из Кронштадта» в Ленинграде. Туда послано 7 копий картины. Московским кинотеатрам предоставлено 14 копий. К 22 марта на периферию было послано всего только три копии — в Архангельск, Севастополь и Владивосток. В ближайшие дни Московской копировальной фабрикой должно быть выпущено 100 копий — это превышает выпуск «Чапаева». Всего для РСФСР будет отпечатано 175 копий.

Темпы печатания копий еще недостаточно высоки. Коллектив Московской копировальной фабрики должен провести эту работу по-стахановски с тем, чтобы все 100 копий первой очереди были сданы Росснабфильм до 1 апреля.

В ближайшее время необходимо выпустить немой вариант фильма «Мы из Кронштадта».

Еще в период весеннего сева этот фильм должны увидеть миллионы колхозников, а звуковая аппаратура, как известно, имеется не везде.

П. С.

«Мы из Кронштадта». Сценарий Вс. Вишневского, режиссер Дзиган, оператор Н. Наумов-Страж. Про-во Мосфильм. На снимке в центре арт. В. Зайчиков в роли комиссара. Фото Д. Романенко.

«Партийный билет». Реж., И. Пырьев, оператор А. Солодков. НА СНИМКЕ: заслуж. арт. республики Ада Войцек в роли Анны. Фото П. Боброва.

А. ЯХОНТОВ

НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

„НАСЕКОМЫЕ"

Фильм «Насекомые», созданный режиссером Л. А. Антоновым в соавторстве с научным консультантом Б. С. Щербаковым, является первым опытом изучения насекомых при помощи кино.

Содержание школьной программы в части, отведенной изучению класса насекомых, представляет большой простор для применения кино. Однако здесь, как и в других учебных фильмах для школы, приходится считаться с очень важным методическим положением: никакое наглядное пособие, в том числе и кинолента, не должно подменять собою подлинного об'екта, если таковой доступен непосредственному изучению.

Школа связана при проработке темы жесткими рамками учебных часов и объективными условиями данного сезона и своего непосредственного окружения. Отсюда — целый ряд моментов жизни окружающей природы выпадает из круга непосредственных наблюдений и переносится на экран. Кадры, снятые крупным планом, позволяют фиксировать внимание учащихся на таких деталях, которые обычно ускользают от наблюдения.

Вначале авторы показывают «органы чувств и повадки насекомых». На экране — дуб, источающий сахаристый сок, который приходит в брожение и своим винным запахом привлекает пеструю компанию насекомых. Так как место истечения сока на стволе дуба не бросается в глаза, то роль органов обоняния здесь особо повышается. Это и показывается зрителю. Еще яснее роль обоняния обозначается в следующих кадрах, где самцы шелковичной бабочки находят спрятанную в коробочке самку и окружают ее целой толпой. Логически правильно следует постановка вопроса: «где же находится обоняющий орган насекомого?» Вопрос этот решается путем опытов с тараканами, которые становятся неспособными отыскивать пищу, когда у них отрезаны усы. Новая смена кадров — и на экране изящный опыт, очень убедительно показывающий значение для таракана усов в качестве органов осязания. Следует законный вопрос — какова же в таком случае роль глаз, которые имеются у таракана? Торопливая беготня тараканов, стекающихся из освещенного помещения в затемненное, показывает зрителю, что и глаза играют в жизни таракана довольно скромную роль, позволяя ему лишь отличать свет от тьмы.

Далее следует показ таких насекомых, в жизни которых зрение играет более важную и ответственную роль и, очевидно, развито лучше, чем у таракана. На экране проходят интересные кадры охоты за добычей у южного хищника—богомола, который явно видит свою жертву; показаны светляки, где световой сигнал позволяет самцу отыскивать самку. Среди настоящих растений поставлены искусственные цветы. Посещение их пчелами показывает, что эти насекомые в поисках пищи прежде всего руководствуются зрительными впечатлениями, а уж потом им на помощь приходят обоняние и осязание.

Таким образом тема первого раздела картины развертывается на экране логически стройно. Конечно здесь можно былобы дать более яркие и характерные примеры насекомых «зрительного типа».

Второй раздел — «Развитие насекомых». Здесь авторы, во-первых, хотят показать, что в основе поведения насекомых лежат инстинкты: «собирая нектар и пыльцу, пчела инстинктивно обеспечивает корм личинкам» «те же инстинкты проявляются и у хищных ос и жука-скарабея, заготавливающего для личинок шары из навоза», тогда как бабочка-капустница ограничивает свои «заботы о потомстве» только тем, что откладывает яйца на растении, могущем служить кормом для ее гусеницы. Отсюда резюмирующий вывод: «поведение насекомых, связанное с «заботой» о потомстве, инстинктивно». Фильм переходит к показу индивидуального развития бабочки. Приходится признать, что наличие об инстинкте остается в сущности голословной декларацией.

В дальнейшем идет показ развития капустницы. Приходящим эпизодом показывается завивка кокона гусеницами шелкопряда и выход шелковичной бабочки, и уже совсем скомкано дается в конце раздела развитие насекомых с неполным превращением. Таким образом авторам все же не удалось по-настоящему выполнить широко задуманную задачу — показать развитие насекомых в связи с выяснением инстинктивного характера тех действий, которыми поразному у разных видов выражается «забота о потомстве».

Стремление осветить инстинктивный характер «забот о потомстве» только разбило целостность темы и заставило авторов скомкать ее конец.

Последний раздел, идущий под несколько расплывчатым заголовком «Жизнь насекомых», показывает главным образом, многообразие приспособлений у этой группы животного мира и их взаимоотношения с другими организмами. «Всюду жизнь» — начинают авторы этот раздел, показывая различные уголки леса и гладь водоема, но иллюстрируют это положение довольно скупо. В фильме проходят моменты охоты за насекомыми, частью заснятые в обстановке зоопарка, частью удачно инсценированные на столе перед объективом киноаппарата. Несколько длинно и искусственно построен эпизод с голенастыми птицами в зоопарке, когда цапля охотится за водными личинками насекомых. Чрезвычайно интересен муравей из Южной Америки, о его длинным червеобразным языком, которым он подбирает наших подмосковных муравьев с тем же усердием и успехом, как и своих «земляков».

В этом же разделе показываются различные защитные приспособления, выработавшиеся у насекомых в процессе их эволюции. Некоторые моменты — и как раз такие, которые могут быть хорошо наблюдаемы на экскурсиях, — пропадают на экране из-за невозможности передать на фотографии защитные окраски, которым принадлежит здесь важная роль. Можно было бы остановить выбор на насекомом со светлой предостерегающей окраской.

Несколько скудно даны в фильме моменты, показывающие относительность приспособлений.

В общем, несмотря на некоторые пробелы и отмеченные уже мелкие неудачи, картина «Насекомые» является ценным школьным пособием, а несколько дополненная в своих надписях или соответственным образом озвученная, может быть выпущена и на широкий экран.

ИСКУССТВО И РЕМЕСЛЕННИЧЕСТВО

(Л. КУЛЕШОВ. ПРАКТИКА КИНОРЕЖИССУРЫ. ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА». М. 1935 г. Стр. 265, цена 6 руб.).

Новая книга Л. Кулешова является первой серьезной попыткой одного из ведущих мастеров кино изложить в развернутой форме обобщенный опыт своей практической работы.

У такого человека, как Кулешов, есть чему поучиться. Особенно полезна будет рецензируемая книга для молодежи, не прошедшего специальной школы и растущего непосредственно на производстве. Впрочем, немало поучительного — особенно по вопросу об организации производства картин — найдут в книге и многие из наших вполне зрелых мастеров. Но вместе с тем не следует упускать из виду, что за протяжении ряда лет с именем Л. В. Кулешова была связана целая система теоретически глубоко ошибочных, об'ективно вредных взглядов и принципиальных уставовок.

Каково отношение Кулешова к его прежним ошибкам, каковы его нынешние взгляды на основные проблемы развития киноискусства? Вот первый вопрос, который мы должны задать, беря в руки «Практику кинорежиссуры».

Субъективное отношение к своим ошибкам, в частности к своей книге «Искусство кино», Кулешов излагает с ясностью, не оставляющей никаких сомнений: «Книга по своей установке была явно ошибочной», — пишет он на стр. 10. А на стр. 15 он выражается еще резче, прямо указывая на источник этих ошибок: «Мне кажется, что все ошибки моей кинематографической работы последующих лет имеют свои корни в этом периоде — в периоде слепого восприятия американской кинокультуры*)». Но, наряду с этим, в книге есть ряд высказываний, свидетельствующих о том, что Кулешов не встал ясно и до конца осознает действительный характер своих ошибок.

Так, т. Кулешов совершенно правильно указывает: «Много работая по теории монтажа, я сделал целый ряд грубейших ошибок. Я раньше считал и писал, что монтаж настолько важен для кинематографии, что все остальное уже второстепенно». Но как расшифровывает Кулешов эту ошибку? По его мнению, кинематографический «...материал настолько многообразен, настолько значителен и сложен, что механически противопоставлять его «киноспецифике» — монтажу — было совершенно неправильно. В этом была и творческая и политическая ошибка в моих работах прошлых лет». Это неверно. Тов. Кулешов не противопоставлял монтаж материалу. Монтаж, как один из способов организации материала, он противопоставлял другим элементам киноискусства — композиции кадра, актерской игре и пр., отводя им второстепенное, подчиненное по сравнению с монтажем место.

С этим, повидимому, теснейшим образом связано ошибочное представление Кулешова о монтаже: «монтаж является средством, организующим материал» (стр. 12). А далее он заявляет: «Монтаж существует не только в кинематографии, монтаж имеется во всех искусствах» (об этом же автор пишет на стр. 9). При таком расширенном толковании понятие монтажа лишается конкретности, становится аморфным, неопределенным. Ибо, если монтаж имеется и в живописи, и в ваянии, и в зодчестве, — то где же граница между монтажем и композицией?

Кулешов ошибочно придает монтажу характер всеобъемлющего способа организации материала, забывая, что монтаж, как одно из средств художественного выражения мысли, является специфическим свойством кинематографа. В других временных и пространственно-временных искусствах мы обнаруживаем элементы монтажа лишь в зачаточной форме. И совершенно не случайно, что самый термин «монтаж» возник именно в кино.

В свое время Кулешов об'являл примат монтажа над кадром, теперь он считает, «...что монтажные черезвания заключены не только в кусках, а в вне кусков, в самом заснятом действии». Может быть, здесь идет речь о ритме внутрикадрового действия? Автор на страницах 19 и 25 пишет: «Ритм и смысл монтажа заключается не только во взаимодействии и взаимоотношении данных, изложенных на рисунке, кусков между собой, а монтаж лежит и внутри этих кусков, в заснятом действии человека, например в актерской игре».

А еще ниже мы читаем: «Монтаж кусков, в свою очередь, связан с монтажом внутри кусков». Но говорить о монтаже внутри кадра — значит, давать понятию «монтаж» такое всеобщее значение, при котором оно вообще перестает что-либо выражать.

Также не свободны от существенных ошибок высказывания Кулешова о звуковом кино. Совершенно правильно отметив несостоятельность положений, выдвинутых Андриевским в его книжке о тонфильме, Кулешов, однако, впадает в другую крайность. По его мнению, «Особенности и свойства звуковой кинематографии в основном принципиально совпадают с особенностями и свойствами немого кино» (стр. 22). Этот тезис подкрепляется следующими доводами: «Основное свойство немого монтажа заключается в том, что мы можем как бы одновременно монтировать действие, происходящее в разных местах... То же самое и в звуковом монтаже: мы можем как бы одновременно (быстро смения звукокадры) демонстрировать то, что мы слышим в разных местах... Свойство звукового монтажа в данном случае совершенно аналогично такому же свойству немого монтажа» (стр. 22). Кулешов упускает из виду одно решающее обстоятельство. Параллельный монтаж немого изображения обладает огромной впечатляющей силой, а параллельный монтаж «звукокадров» есть просто техническая возможность звукового кино — к тому же возможность, эстетическая ценность которой весьма сомнительна и поэтому на практике почти не используется. Кинематографическая практика опровергает также весь тезис Кулешова об аналогичности немого и звукового монтажа. Впрочем, на стр. 30 Кулешов, в сущности, сам опровергает себя: «Звуковой монтаж в основном требует чрезвычайно плавных переходов, немой монтаж строится на резких переходах с одного момента на другой». Как же можно после этого заявлять, что «звуковой монтаж идентичен немому» (стр. 28). Недоумение вызывает и заявление автора книги о том, что «приемы и особенности звукового кино совпадают с приемами и особенностями радиопередачи» (стр. 26). Порочность этой мысли станет для нас ясной, если учесть, что звук в радио (как и в музыке) является единственным носителем художественного образа. В тонфильме же звук имеет своей функцией раскрытие, дополнение и углубление изображения, его впечатляющей силы. Характерно, что сам Кулешов на стр. 25 говорит: «Параллельный монтаж звуковых и немых кадров... дает новый комбинированный образ, новое понятие, отдельно не заключающееся ни в немом куске, ни в звуковом».

Кулешов вел жестокую борьбу против натурализма в оформлении фильмов (декорации и пр.). Но это обстоятельство не помешало ему выдвинуть тезис о том, что об'ектом кинематографической съемки должна являться только «реальная действительность». Это понималось и осуществлялось на практике как отрицание актера, использование натурщика в кино и пр. Теперь Кулешов признает такую установку ошибочной, но в вопросе об отношении художника к действительности, к материалу он повторяет свои старые утверждения. «В кинематографе лучше всего выходят реальные предметы, реальные действия, реальные явления» (стр. 56). Мало того, он вновь возвращается к примерам, которые он приводил в «Искусстве кино». Сравнивая сцену разгрузки вагона, как если бы это делали 1) профессиональные грузчики, 2) на субботнике, 3) в Художественном театре, 4) у Мейерхольда — он продолжает настаивать, что в первых двух случаях сцена на экране получится хорошо, в последних двух — плохо. «Условность на экране выходит плохо, а натура хорошо» (стр. 61). Смешивая искусство с искусственностью, Кулешов расширяет свой прежний тезис: «В смысле кинематографической выразительности речь неактера выйдет правдиво, естественно, а речь актеров и МХАТ и Камерного театра — напыщенно, театрально, т. е. условно» (стр. 72). Здесь Кулешов .неправ не только теоретически, но и практически: общеизвестно, что и движение и голос профессионального актера (конечно, хорошего) на экране получаются много лучше, естественнее, нежели «естественный» голос «настоящих» людей, которых снимают в хронике. Раньше Кулешов из своей теории о реальности в кино делал логический вывод — упразднял актера. Теперь же он отказывается от вывода, но почему-то настаивает на основном положении.

Отрицание всякой условности в кино является, по существу, попыткой механического перенесения художественно непереработанных явлений действительности в произведение искусства. Это в сущности — прямой, обнаженный натурализм, ведущий в конечном счете к лишению искусства его основного свойства — образной выразительности. Кулешов дает формализму такое наивное об'яснение: «Если прием определяется теорией искусства, то это есть формалистическое отношение к кинематографии» (?!). Раньше Кулешов видел в искусстве только формально-технические приемы. Теперь он понял огромное ведущее значение идейного момента, мировоззрения художника. Но эмоциональный синтез этих двух категорий, т. е. то, что уже является не ремесленным мастерством, а настоящим искусством, — остается у Кулешова в тени.

Он сознательно оперирует внеэстетическими, обнаженно-техническими понятиями. Он упорно говорит о тренировке актера и даже о «тренировке актера над чувством, над волнением, над эмоциональным состоянием» (стр. 103). Техницизм и приводит Кулешова к ошибочному взгляду на взаимоотношение кино к радио. «Если немая кинематография потеряла родственную связь с театром в силу технологических особенностей, то звуковая кинематография находит родственную связь с радио в силу общности некоторых технологических процессов». Число примеров, свидетельствующих о преувеличенном значении, придаваемом Кулешовым технологическому моменту, можно было бы умножить, но мы ограничимся еще одним: «Художественные направления в советском искусстве определяются по линии технического использования материала» (стр. 75). Надо полагать, что этого достаточно.

Придя от игнорирования идейной направленности в искусстве к осознанию ее важности, Кулешов, однако, не учитывает того, что для подлинного искусства обязательно полное единство формы и содержания художественного образа, их неразрывная связь и органическая слитность.

Скрупулезное, с микроскопом в руках изучение (само по себе очень полезное) техники кинемастерства, упорная работа над «слогами», при полном забвении самих слов, идей и мыслей, заслонили собою у Кулешова то, что является в искусстве основным и решающим — художественный образ. Из-за деревьев Кулешов не заметил леса, из-за мастерства — искусства. Техницизм душил и душит в Кулешове художника. «Воспринимая механически законы американского монтажа и американскую кинематографию в целом, мы невольно в свою работу вводили элемент буржуазного искусства — буржуазное утонченство, буржуазную мораль и т. д.» (стр. 15). В этом главная ошибка Кулешова. Именно в этом основная причина того, что Кулешов дал, наряду с двумя блестящими картинами ряд средних и просто плохих. Это, а также механическое расчленение элементов искусства, насильственное выключение из него эмоционального момента лежит в основе теоретических и практических ошибок формализма и натурализма. Лишь мышление законченными художественными образами, совершенная форма которых раскрывает глубину их содержания, дает подлинное произведение искусства. Лишь при таком понимании и осуществлении задач искусства Кулешов по-настоящему сможет создавать полноценные фильмы.

Ф. НАРЕВ.

*) Подчеркнуто везде нами. — Ф. Н.

КИНО В ПОМОЩЬ СЕВУ

БЕЗ ОПЕРАТИВНОГО РУКОВОДСТВА

Киноорганизации стоят перед большой и ответственнейшей задачей — обеспечить высокое качество кинообслуживания колхозников в период сева. Работа кино во время посевной кампании должна отличаться особой четкостью и оперативностью, — ведь колхозникам никогда подолгу ожидать начала сеанса кино того, что механик несколько раз в каждом сеансе склеивает обрывающуюся ленту и т. п.

Работа во время посевной требует повышения качества руководства.

Подготовка к кинообслуживанию должна быть проведена по тщательно разработанному плану. Однако Управление кинофикации при СНК РСФСР лишь в начале февраля предложило местным трестам разработать план обслуживания посевной. В самом управлении плана составлено не было. Сейчас уже конец марта, а Управление кинофикации получило планы еще далеко не от всех трестов. Западносибирский трест прислал настолько неконкретный набросок, что ему предложено составить план заново. План Челябинского треста представляет собой цифровую сводку, в которой указано по каждому району число передвижек, количество намеченных сеансов, число зрителей и т. п. В то же время совсем не указано, какую конкретную работу проведет трест, чтобы обеспечить высококачественное обслуживание кампании, чтобы выполнить намеченный план.

На Оренбурга материал прислан еще 23 января. Это протокол совещания работников Кинотреста и конторы Росснабфильм от 3 января. На этом совещании управляющий областным кинотрестом тов. Горский заявил, что план составлен неправильно, что его необходимо пересмотреть. Материалов же о том, каково положение в Сренбурге теперь, до сих пор не имеется.

Есть случаи, когда вместо составления оперативного плана практических мероприятий тресты ограничиваются общими фразами. Так, в плане Удмуртского треста имеются такие пункты:

«Отремонтировать всю киноаппаратуру треста, требующую ремонта». «Обеспечить районы запасными частями на весь период весенней посевной».

Иначе как «благими пожеланиями» такие пункты плана назвать нельзя. Сколько киноаппаратов надо отремонтировать, подготовлены ли к ремонту мастерские, каким образом рассчитывает трест обеспечить районы запасными частями — все эти вопросы остаются без ответа.

Управление кинофикации должно немедленно обеспечить живую связь с местами, живой инструктаж и непосредственную помощь им. Однако до сих пор из аппарата управления выехал на периферию — в Киргизию и Казахстан — только один работник. Этого недостаточно.

Управление кинофикации должно так построить свою работу по руководству обслуживанием посевной, чтобы конкретно знать положение на местах, оперативно вмешиваться в работу трестов, быстро устранять замеченные недочеты, передавать отстающим районам опыт передовых. Тогда можно будет добиться настоящей оперативности и в работе местных трестов.

П. ПЕТРОВ.

НА БИЛЕТНУЮ СИСТЕМУ

РОСТОВ-ДОН. В Азово-Черноморском крае намечено в период сева в каждом колхозе и в каждом полевом колхозном таборе устраивать не менее двух киносеансов в месяц. Крайком партии и краевой исполком предложили кинотресту ввести в строй 50 бездействовавших немых кинопередвижек. Крайком обязал районные комитеты партии рассмотреть и утвердить специальные маршруты кинопередвижек во время сева. За время подготовки к обслуживанию посевной кампании сеть кинопередвижек доведена до 380 вместо 295 зимой. Получено 8 звуковых автопередвижек.

Краевой трест кинофикации осуществляет переход сельской киносети на билетную систему. Вместе заключения договоров с колхозами, вводится продажа билетов непосредственно колхозникам на каждый сеанс кинопередвижки. В каждом колхозе кинотресту разрешено иметь своего уполномоченного, выделяемого правлением колхоза.

ПЕРЕДВИЖКИ ОТРЕМОНТИРОВАНЫ

АЛМА-АТА. По республике развернута кампания перезаключения договоров с колхозами на кинообслуживание. Во время посевной кампании на колхозных полях будет работать **150** немых кинопередвижек. Все они полностью отремонтированы. В то же время крайне неблагополучно положение с углями: по всему Казахстану нет в продаже углей для киноаппаратов.

Роберт Тейлер и Элеонора Поуэль в фильме «МЕЛОДИЯ БРОДВЕЯ».

Заграничная хроника

◆ Фирма Парамоунт выпустила в феврале **большой цветной фильм «Одинокая сосна».** Американская печать считает этот фильм шагом вперед в деле овладения техникой цветного кино. Применен был метод Техниколор, техническое руководство осуществлял Кальмус. Из крупных артистов в фильме засняты: Сильвия Сидней, Фред Мак-Мюррэй и Генри Фонда.

◆ **48 новых кинотеатров** было построено во Франции в 1935 году, из них 19 в Париже. Наиболее совершенными из них по своему оборудованию является кинотеатр «Париж» на Елисейских полях, рассчитанный на 1000 мест. Театр ставит преимущественно американские боевики.

◆ В погоне за сенсацией американская фирма «Твенти Сенчури Фокс» выпускает «грандиозный» фильм, героями которого являются **пять маленьких близнецов,** родившихся 2 года назад у одной женщины в Канаде.

◆ После довольно оживленной производственной деятельности в конце прошлого года французские студии находятся сейчас в полосе затишья. Журнал «Синематография Франсэз» жалуется на то, что **в феврале во всех французских студиях находилось в производстве всего шесть фильмов.**

◆ Между английской компанией **«Гомон Бритиш»** и американской **«Твенти Сэнчури Фокс» подписано соглашение об обмене артистами.** Соглашение предусматривает регулирование производственных планов обеих фирм, при котором такой род обмена был бы возможен.

◆ В Детройте, «столице Форда», местные власти принимают **меры против показа фильмов, рисующих жизнь Советского Союза.** Подвергается гонению не только советские фильмы; недавно было запрещено демонстрирование любительских снимков, сделанных американскими туристами в СССР. Зрители, собравшиеся на просмотр этих фильмов, были разогнаны полицией. Левая американская пресса протестует против самоуправства детройтских властей.

Нам ПИШУТ

Наладить кинообслуживание. Колхозники проявляют огромный интерес к нашим картинам. Как же этот интерес удовлетворяется фильмобазой Бондарского района Воронежской области? Весьма неудовлетворительно. Киноустановки завозят в колхозы этого района изношенные фильмы, техническая годность их не превышает обычно 50—60 проц. Колхозники нашего района до сих пор не видели «Чапаева». Между тем, в колхозах соседних районов картину показывали по нескольку раз. Заведует базой т. Еремин.

СУББОТИН, БАБЕНКО.

Больше внимания узкопленочнику. Узкопленочный аппарат при постройкоме № 46 (ст. Тушино, М.-Б.-Б. ж. д.) пользуется исключительным успехом. К сожалению, картин для узкопленочника очень мало. Почему бы не перешить на узкую пленку такие картины, как «Чапаев», «Юность Максима», «Мы из Кронштадта», «Три песни о Ленине» и др.? Затраты на пересемку быстро бы себя окупили, а миллионные массы рабочих и колхозников получили бы возможность увидеть лучшие наши фильмы в красных уголках, в клубах, в хатах-читальнях.

ЮНЦОВ.

Кормят стариной. Харьковское отделение «Украинфильм» и прокатная контора энергично снабжают трудящихся Харькова такими «свежими» картинами, как «Булат Батырь», «Красные дьяволята», «Дворец и крепость», «Когда пробуждаются мертвые» и т. п. Чтобы быть последовательной до конца, контора практикует также показ... запоздалой кинохроники. В марте, например, демонстрировали в кинотеатрах такие «новости», как «Л. Обстрах и Б. Гольдштейн в Варшаве», «Юбилей нар. артистки Блюменталь-Тамариной», «Уборочная кампания в колхозах» (!). Даже в специальном кинотеатре «Новости дня» преподносят в марте такие «свежие» события, как «Абиссиния», выпуск № 1, «третья сессия НИК УССР» и др., насчитывающие давность от 4 до 10 месяцев.

АЛ. СВЕЧ.

Отличник - киномеханик передвижной сети Холмогорского района, Северного края, тов. Л. Д. Гурьев, уже премированный однажды трестом, достиг новых рекордных норм кинообслуживания. За январь он провел 34 сеанса (при норме в 20 сеансов), обслужив 2.000 зрителей, за февраль — 38 сеансов, 2048 зрителей. Тов. Гурьев обязался в марте провести 50 киносеансов и вызывает на соревнование всех киномехаников передвижек Северного края.

М. ЧЕБЫКИН.

45 лет работы

Композитор С. Василенко.

В марте этого года исполнилось сорок пять лет музыкальной и общественной деятельности профессора консерватории и композитора, заслуженного деятеля искусств Сергея Никифоровича Василенко.

Первым публичным выступлением Сергея Никифоровича как композитора было исполнение трагедии Эврипида «Альцеста», для которой им были написаны хоры и оркестровые номера.

С 1906 г. по 1931 г. С. Н. Василенко—профессор Московской консерватории по классам композиции и специальной инструментировки (его ученики — А. Н. Александров, Н. С. Голованов, А. В. Александров, Л. А. Половинкин, С. Н. Потоцкий и др.). С 1903 г. Сергей Никифорович — активный участник Общества искусства и литературы. Он организовал в Москве исторические концерты.

Октябрьская революция обогащает творчество С. Н. Василенко. Его тематика становится разнообразнее. В творчестве композитора находит отображение Советский Восток, изучением музыки которого он занимался, появляются крупные работы на оборонную тематику — «Красноармейская рапсодия», «Арктическая симфония» и др.

После Октябрьской революции композитор написал наиболее значительные произведения: четыре оперы («Сын солнца», «Колумб», «Поп и поручик» и др.), пять балетов («Посейдон прекрасный», «Лола» и др. Им поставлен балет «Треуголка» в театре им. Немировича-Данченко), написаны три симфонии, оркестровые сюиты, квартеты, трио, сонаты, более ста романсов и песен, военные марши, музыка к фильмам «Окраина», «Гибель сенсации», «Золотое озеро», «Джульбарс» и др., музыка к детским пьесам.

В настоящее время композитор работает над большим балетом «Цыгане» к 100-летнему юбилею Пушкина и над симфонией к 20-летию Октября.

ЗАБЫЛИ ОБ ЭКСПОРТЕ

В распоряжении Союзинторгкино много материалов, говорящих о все возрастающем интересе за границей к нашим фильмам.

В то же время в Союзинторгкино накопилось очень много материалов, подтверждающих, что копировальные фабрики (Ленинградская и Московская) делают все для того, чтобы спрос заграничных кинотеатров на наши фильмы не был удовлетворен.

Так, Союзинторгкино были заказаны Московской копировальной фабрике (директор тов. Вахратьян) 18 копий короткометражки «Ленинград». Задание не выполнено и по сей день.

То же самое с картиной «По следам героя». К 13 марта сдано всего две копии.

Заказанные 25 февраля копии картины «Архангельское» также не готовы.

Ленинградская копирфабрика (тов. Хенкин) получила задание изготовить 18 копий картины «Семеро смелых» еще 26 января, но только 12 марта сдала две копии.

Вместо 15 копий картины «Подруги» (задание дано было 20 декабря 1935 года) Союзинторгкино получило только три копии к 15 марта.

Таких фактов срыва работы по выполнению заказа на картины из-за границы можно привести много.

Копировальные фабрики всячески увиливают от работы на экспорт. Для этого они находят каждый раз «оправдание».

Нечего доказывать, что отпечатать небольшое количество копий на экспорт в процессе изготовления общего тиража картины не так уже сложно.

Все дело, однако, в другом. Копировальные фабрики предпочитают работать для удовлетворения внутреннего спроса, который, по их мнению, не так «взыскателен».

Для них до сих пор необязательно требование, предъявляемое к нашим предприятиям,—работать на внутренний рынок так же тщательно, хорошо, как и на экспорт.

Они считают, что наши киноэкраны «все примут», для них «все сойдет».

Другое дело—Союзинторгкино. Оно «капризничает», с ним приходится «возиться»...

Копировальным фабрикам нет дела до того, что срываются договорные сроки с иностранными фирмами. Им нет дела до протестов и рекламаций этих фирм.

Работа на экспорт не может являться для наших копирфабрик «работой между прочим».

С вреднейшей недооценкой значения экспорта картин необходимо повести самую решительную борьбу.

П. О.

ХРОНИКА

Товарищ Осип Мартынович **Басин** назначен заведующим Объединенным издательством Всесоюзного Комитета по делам искусств.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-50.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 5-22-89.

В СТУДИЯХ

МОСФИЛЬМ

◆ Режиссер В. П. Строева закончила для картины «Поколение победителей» сёмки сложных сцен на зимней натуре — «события 1905 года на Пресне». Осталось еще снять «забастовку на железнодорожной станции». После этого группа переходит в павильоны, где предстоят сёмки семи декораций. По генплану окончание сёмок намечалось на 22 февраля, однако картины — на 20 мая. Очевидно, что работа выполнена в срок не будет. Картина выйдет с опозданием не меньше чем на два месяца.

◆ В транспарантном павильоне стоит новая декорация «Яхта Дункан» для картины режиссера Вайнштока «Дети капитана Гранта». Декорация изображает корму яхты в натуральную величину, легко и просто поворачивается при помощи особого механизма, сконструированного главным инженером студии тов. Морицем. Он же сконструировал и люк, в который должен провалиться Паганель. Люк с большой легкостью и без всякого вреда для артиста, увлекает его в глубь декорации. В этой декорации снимается финал картины с участием народного артиста Ю. Юрьева в роли капитана Гранта. Параллельно со сёмками идет монтаж фильма.

◆ Постановка фильма «Рыцари гусиного пера», по решению ГУКФ, снята с производства.

◆ После большой задержки (из-за технических неполадок) начались сёмки цветного мультфильма «Завещание пса скотняке» (режиссеры Склюд и Красный).

МОСТЕХФИЛЬМ

★ Закончены сёмки по короткометражным фильмам «Арматурщики-стахановцы» (режиссер Чуевский, оператор Пахомов). С 23 марта группа приступила к монтажу и подготовительным работам по озвучанию. Оба фильма должны быть закончены к 5 апреля.

★

★ Группа режиссера Вишняко по стахановскому фильму «Мастера кирпичной кладки» заканчивает 27 марта в павильоне сёмку последней декорации.

★

★ Режиссер Бурминский ведет на стройках Москвы сёмки по фильмам «Паркетчик» и «Маляр». С 28 марта начнутся сёмки в павильоне.

★

★ На фабрике Трехгорной мануфактуры ведут сёмки короткометражного фильма «Десять сторонок» о методе работы стахановки-ордеконоски Маруси Клоковой. Сёмки предполагается закончить к 12 апреля. Ставит фильм режиссер Градов. Оператор Чернявский.

★

★ В район Одессы выехал режиссер-оператор С. Савенко для сёмок инструктивного фильма «Показательная работа хлебозаготовительного пункта». Картина делается по заданию Заготзерна. Консультант В. Гавриш.

★

★ Режиссер Тарханов ставит короткометражный фильм о дрессированных животных под названием «Джойка». Фильм предназначен для детей младшего возраста.

НАД ЧЕМ МЫ РАБОТАЕМ

СЦЕНАРИСТ ГЕЙНЦ ГОЛЬДБЕРГ

Мысль об экранизации одного из лучших произведений Золя—«Деньги», — я лелеял давно. Несколько лет назад, работая в германском концерне «Уфа», я предложил написать сценарий на эту тему. Предложение это не было принято. Здесь, в Советском Союзе, я получил возможность осуществить свои замыслы.

Я имею в виду это произведение, как злой памфлет на капиталистическое общество. Фигура Саккара, организующего банк для того, чтобы потом ограбить тысячи вкладчиков,— типичная фигура капитализма. Ему я противопоставлю Буша, человека честного, преданного делу трудящихся. Картина должна доказать, что за спиной хищников, подобных Саккару, стоят министры и Наполеон III, последний император Франции. Зритель должен увидеть порочность капиталистической системы, основанной на порабощении труженика.

Читатели Золя помнят о драке сахарного предприятия, помнят возмущение тысячи обманутых вкладчиков. Как замечательно переликвается это с аферами Ставиского, малым Арно и им подобных! Большое внимание я уделяю сценам возмущения вкладчиков. Конечно, эти люди еще не революционеры, но **они могут стать ими.**

Работу над сценарием я думаю закончить в ближайшие месяц — два. Параллельно я изучаю мастерство лучших художников советского кино.

Гейнц Гольдберг — немецкий сценарист, эмигрировавший после фашистского переворота из Германии. Некоторое время он провел в Англии, Голландии, Венгрии и других странах. В кино Г. Гольдберг пришел из театра, где он был актером и режиссером. Он написал ряд пятидесяти сценариев, в частности, по его сценарию Курт Бернхардт поставил картину «Ночь», в которой снимался Конрад Вейдт.

В ГУКФ

В ГУКФ принято решение обследовать имущими в Азово-Черноморье дополнительно в работе, производимой комиссией по выбору места будущего киногорода в Крыму и на Кавказе. В эти районы командируется бригада в составе тт. Саттеля (руководитель), Суходольского, Дубровского-Эшке и Бронтмана.

И. О. ФОМИН

на двадцать четвертом году жизни скончался директор Ленинградской студии Метрофильм Иосифович Фомин.

Руководители ГУКФ тт. Б. З. Шумяцкий, В. А. Усиевич, отправили на имя семьи покойного и коллектива студии телеграмму, в которой выражают сочувствие по поводу безвременной кончины товарища **М. П. Фомина.**

ЗАКОНЧЕНЫ ПРОИЗВОДСТВОМ И СКОРО ПОЯВЯТСЯ НА ЭКРАНАХ СОЮЗА

БЕЗ ГОЛОСА

ОБЗОР ПЕЧАТИ

Газета «Кадр» — орган парткома и фабкома киностудии Ленфильм — выходит пять раз в месяц. Этого достаточно, чтобы всесторонне освещать творческую и производственную жизнь киностудии. При просмотре газеты на первый взгляд может показаться, что она не проходит мимо значительных явлений жизни студии. Есть полосы, посвященные новым сценариям и фильмам, подборки о стахановском движении и техническом перевооружении, статьи о ходе выполнения плана и т. п. Однако при более внимательном ознакомлении с содержанием «Кадра» становится ясно, что газета занимается, главным образом, констатацией фактов.

Полосы, посвященные тому или иному фильму или сценарию, состоят, главным образом, из отчетов о заседаниях режиссерской коллегии Ленфильм. Газета печатает разноречивые выступления участников, причем нигде — ни в передовой, ни в вступительной редакционной заметке (которая, кстати, не всегда и бывает) — не говорится об отношении редакции к обсуждаемому вопросу.

Единственный раз редакция «Кадра» решилась самостоятельно оценить картину. В № 3 на первой полосе крупным шрифтом напечатано: «Окончена картина «Женитьба» реж. Гарина и Локшиной. Выпуск этой картины является новой победой фабрики».

Однако через четыре номера редакция, помещая ряд статей о «Женитьбе», предупреждает, что все они печатаются «в дискуссионном порядке». Очевидно, «недискуссионные» статьи будут печататься лишь после того, как об этом выскажется вся печать, пока же «Кадр» воздерживается от оценки. «Женитьба» страдает серьезными формалистическими ошибками, требующими специального разбора. Но редакция не считает нужным твердым голосом заявить об этом, мобилизовать внимание творческих работников на преодоление ошибок, допущенных в первой самостоятельной работе молодых режиссеров Гарина и Локшиной.

Газета не отличается умением вовремя откликаться на важнейшие события. После появления известных статей «Правды» (в том числе и по вопросам кино) «Кадр» помещает редакционную статью, где указывает, что «эти статьи, если говорить конкретно, направлены на борьбу за советского композитора против буржуазно-вредных влияний». Очевидно, редакция считала, что статьи «Правды» непосредственного отношения к кино и к Ленфильм не имеют. 29 февраля в газете появляется второе упоминание о статьях «Правды», но не в передовой, а в статье художника Энея и в отчете о совещании по картине художника Цехановского «Балда». Опять «Кадр» ограничивается констатацией фактов. И в дальнейшем «Кадр» так и не удосужился откликнуться на статьи «Правды», хотя обсуждение вопросов формализма и натурализма должно было стать основным материалом на страницах газеты. Не напечатан даже отчет об обсуждении в киностудии статей «Правды», дана лишь небольшая информация об этом в номере от 5 марта. В двух последующих номерах никаких материалов о дискуссии нет. А ведь дискуссия на Ленфильм прошла недавно (об этом газета «Кино» уже писала), и «Кадр» в большой степени несет ответственность за это, так как газета не мобилизовала творческих работников, не привлекла их внимания к этим важнейшим вопросам.

«Кадр» иной раз печатает противоречивые материалы. Так, в передовой № 8 о плане редакция указывает: «Если в 1935 г. мы ссылались на отсутствие сценариев, то в этом году ссылаться не на что». В № 12 редакция печатает статью начальника планового отдела Теребенева о выполнении плана первого квартала. В статье говорится, что «основная причина невыполнения плана... несвоевременная готовность, недоработанность, переделка сценариев». Значит, опять неблагополучно со сценариями?

«Кадр», очевидно, считает, что все происходящее вне студии не имеет никакого отношения к Ленфильм. Так, газета не напечатала (и никак не отметила) речь секретаря ЦК ВКП(б) тов. Андреева на всесоюзном киносовещании, являющуюся руководящим указанием партии для всех советских кинематографистов. Ни единого слова не было дано о постановлении СНК СССР об образовании Всесоюзного комитета по делам искусств. Ни одной заметки не посвящено 15-летнему юбилею грузинской кинематографии.

Редакция газеты не заботится о действенности материала. Совсем нет отдела «По следам заметок». В результате, многое из того, что по материалам газеты можно было бы провести в жизнь, исправить, — не делается, не исправляется.

У газеты нет плана, материал случаен. Создается впечатление, что редакции иногда нечего материала и она печатает первую подвернувшуюся заметку. Так, газета систематически (почти из номера в номер) печатала «благодарственные» письма (иногда по 2—3 письма в номере), в которых работники киностудии благодарят друг друга за различные «благодеяния». Газета печатает, например, благодарность режиссера В. Брауна московскому представителю киностудии «за хорошее качество рекламы» по фильму «Сокровища погибшего корабля».

Издается «Кадр» весьма неряшливо. Газета грешит стилистическими и грамматическими ошибками. Нет номера, в котором не было бы грубых корректорских опечаток. В № 9 газета сообщает, например, что коллектив «На большой дороге» снял «744 синхронных кадра за одну смену», а по всей картине должно быть около 500 кадров.

*

«Кадр» — газета без голоса, без собственного лица. Она не оперативна, не откликается своевременно на события, не умеет поднять актуальных, творческих и производственных вопросов, не борется за действенность напечатанных материалов.

Работа редакции «Кадр» требует решительной перестройки.

К—М.

Уполн. Главлита Б—20476

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.